# ŚWIAT FOTO-GRAFII

21

# ŚWIAT FOTOGRAFII

**PISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ I UŻYTKOWEJ**
**ORGAN POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO**

WYDAWCA: ODDZIAŁ POZNAŃSKI P. T. F.

PISMO UKAZUJE SIĘ Z SUBWENCJI MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI

ROK VI　　MARZEC — KWIECIEŃ 1951 R　　NUMER 21

SPIS RZECZY



JAN SUNDERLAND

## Rozwój osobowosci artystycznej Jana Bułhaka*)

Wrogiem sztuki fotograficznej jest jej łatwość techniczna. Łatwość nauczenia się, łatwość wykonywania. Łatwość, która sprawia, że skomponowanie fotogramu może trwać nawet sekundy, dalsze procesy techniczne — zaledwie minuty w stosunku do jednego dzieła.

Porównajmy ten stan rzeczy z tym, co się dziać musi w malarstwie i grafice, w rzeźbie, w architekturze. Trzeba lat, by zdobyć wiedzę i umiejętność, trzeba lat lub miesięcy, by stworzyć dzieło. Czasem — wyjątkowo —godzin. Wtedy mówi się o szkicu, brawurowo, od niechcenia rzuconym na płótno. Ale zwykle dzieła sztuki powstają znacznie dłużej. Ghiberti tworzył 21 lat jedne wrota do Baptisetrium we Florencji, 28 lat — drugie. „Zjawienie się Chrystusa" Iwanowa powstawało lat piętnaście.

Rzecz oczywista, że aby pracować nad czymś jednym tyle czasu, trzeba ogromnego napięcia woli, i ogromnego napięcia emocjonalnego, ładunku wizji, wysiłku, pragnienia. Dlatego, ceteris paribus, rzeźba, budowla, obraz malowany magazynują, koncentrują w sobie moc energii psychicznej, i tą mocą promieniują.

Obraz fotograficzny może także powstać z wizji, pragnienia i wysiłku. Ale jakże łatwo może też powstać z płyciutkiego wrażenia, przelotnej, snobistycznej zachcianki i wysiłku minimalnego, prawie machinalnego: więc z elementów, których nie trzeba pracowicie zbierać do kupy, żeby się z nich wyłoniło mocne przeżycie twórcze, z pracy do której można się nie przywiązać, którą można lekceważyć. Prędko idzie praca w fotografii, za prędko i za łatwo. I dlatego w tej dziedzinie istnieje wilczy dół psychiki pstrykaczej, która nie może istnieć w stopniu nawet przybliżonym tylko w rzeźbie, architekturze, ma-

*) Prelekcja wygłoszona w PTF w Toruniu na akademii Bułhakowskiej 25. II. 1951.

larstwie, tego nastawienia, które prowadzi do partactwa artystycznego, do niepogłębiania dzieła. Płodny malarz może stworzyć w ciągu długiego życia kilkaset prac, bardzo rzadko parę tysięcy. Fotograf — kilkadziesiąt tysięcy. Więc ta sama suma bodźców artystycznych — wrażeń, przemyśleń, zadumań, wzruszeń itd. rozwadnia się u niego dziesięcio- i pięćdziesięciokrotnie w porównaniu z innymi artystami. Fotografia jest wielkim niebezpieczeństwem dla fotografiki.

Stąd pochodzi zjawisko charakterystyczne dla fotografii. Nie wyłącznie, ale bardziej charakterystycznie dla niej, niż dla innych gałęzi sztuki. Że fotografowie tak często kończą się wcześnie. Jest to dziedzina meteorów artystycznych. Co pewien czas uderza nas nowe zjawisko — nowe nazwisko. Ktoś olśniewa, zachwyca. I trwa to kilka sezonów wystawowych. Po czym nasz twórca długo, długo powtarza te same pomysły na różne sposoby, np. stosuje ten sam chwyt techniczny lub kompozycyjny do różnych tematów. Albo — po kilku latach chlubnej pracy nagle znika ze szranek fotograficznych.

Jan Bułhak należał do tych stosunkowo nielicznych fotografików, którzy wytrwali na boisku od pierwszej chwili zainteresowania się swoją sztuką do ostatnich dni życia. I w ciągu całego życia artystycznego nie wpadł w szablon, nie skostniał w formułce.

Jak mu się to udało osiągnąć? Sądzę, że tajemnica tego polega na nieustannej pracy nad sobą. Nie nad swoją sztuką, nie nad rzemiosłem swojej sztuki, lecz nad sobą: nad swoim poziomem ogólno-kulturalnym. Nie byłem sąsiadem Mistrza, nie znam planu jego dnia powszedniego, nie wiem jak to robił. Mam więc zaledwie słabe pojęcie np. o tym, co czytał, ile czytał itd. Wiem, bo On sam o tym wspominał z niewygasłą wdzięcznością, że dużo dawała mu przyjaźń Ferdynanda Ruszczyca i częsta wymiana z nim myśli. Ale z pewnością najważniejsze było nie to co czytał, nie to ile czytał, nie to z kim i ile rozmawiał, lecz to — że od początku kariery artystycznej do końca był, jak ludzie pierwszego Odrodzenia, nastawiony w najwyższym stopniu humanistycznie. Że był zawsze wrażliwy, czujny na życie sztuki w łączności z życiem tego wszystkiego co się składa na sztukę, wszystkich pierwiastków tworzywa artystycznego, więc wszystkich czynników społecznych i indywidualnych twórczości. Wydaje mi się, że Bułhak uświadamiał sobie w całej pełni to, o czym wiedzieć powinien każdy artysta: że sztuka nie jest zabawą — choć może nią być na marginesie, dodatkowo, do czasu, że twórca winien ją traktować poważnie, jako służbę, jako apostolstwo; że winien troszczyć się o to, aby być zawsze w stanie gotowości — dbać o sprawność duchową, o zdolność widzenia oraz zdolność rozumienia i odczuwania tego co się widzi, tak jak artysta winien widzieć i rozumieć.

Z tego stanowiska twórczość Bułhaka przedstawia obraz ciągłej ewolucji, polegającej na pogłębianiu związku między własną osobowością twórczą, a tym materiałem, który opracowuje — który opowiada. Pierwsze lata twórczości są latami „duszy zaczarowanej". Spłynęło na artystę odkrycie piękna. I tu zauważmy: że piękno od początku umiał widzieć Bułhak w najbardziej codziennej rzeczywistości, i że widział je syntetycznie. Synteza jego wypowiadała wtedy indywidualne stany duchowe, przeżywanie przyrody, to co się zwało wówczas nowym, więc modnym wyrazem „nastroje". Wtedy to powstały „Opłotki", „Malwy", „Osty" przy chacie, we mgle i świtaniu, samotna postać kobieca na tle wietrznego przestworza, trakty, szeroko rozrzucone po piaszczystej ziemi, znaczone słupami stuletnich lip czy jesionów — to wszystko, co mówi o zespalaniu się człowieka z wiejską swobodą i rozmachem życia roślin, z architekturą drzew o dorodnych koronach.

Wkrótce po tym artysta poszerza krąg swoich zainteresowań. Powstają pejzaże miejskie. Są to również płody oczarowania, słynne i niezrównane „wizje miasta" zewnętrzne i wewnętrzne, jak np. cudny snop światła u Bazylianów.

Ale Bułhak nie stoi w miejscu. W trzecim i czwartym dziesiątku naszego wieku pojawiają się wizje nowe, pogłębione, a zarazem bardziej zwarte i bardziej analityczne. Artysta coraz głębiej rozumie niewidzialne nici, wiążące z sobą wszystkie szczegóły stworzenia w jedną całość. Miejsce syntezy impresyjnej i, w mniejszym stopniu, dekoracyjnej, zajmuje synteza organiczna. Wtedy powstaje cykl leśny jak „Ptak" i „Puszcza", portrety drzew o zdecydowanej osobowości, których może szczytem jest „Laokoon"; wtedy fragmenty architektoniczne — kręte zaułki, potężne filary, wiekowe mury — przestają być tylko materiałem radosnej wizji turystycznej, nabierają zaś charakteru dokumentów pracy i twórczej myśli człowieka. Wtedy też przestaje wystarczać Bułhakowi twórczość artystyczna; zaczyna się przebogata praca pedagogiczna i organizacyjna — profesura, odczyty, korespondencja, która stanowi w gruncie rzeczy cały uniwersytet korespondencyjny; działalność klubowo-artystyczna i stworzenie wspaniałej literatury fotograficznej, a raczej artystycznej w szerokim znaczeniu słowa. I w zakresie samej twórczości przestaje mu wystarczać sama forma plastyczna. Bułhak stwarza swoje przepiękne artykuły opisowe — „Wędrówki fotografa". Człowiek się wciąż rozrasta, wciąż tężeje. Schemat procesu twórczości, typowy dla każdego dzieła: bodziec — wir i żar tworzenia — oddawanie swojego przeżycia bliźnim — rozszerza się na skalę twórczości, jako całokształtu.

Wybucha druga wojna światowa. Bułhak traci dorobek artystyczny całego życia. Los rzuca go na nowy, dość obcy mu grunt. Jak się to odbija na jego sztuce? Nowym wybuchem energii twór-

czej i organizacynej, nowym stężeniem tonu emocjonalnego jego dzieł. Szczególnej mocy nabiera propaganda fotografii krajoznawczej, rozpoczęta przed wojną. I sama twórczość, nie tracąc poziomu artystycznego, nabiera w większym stopniu charakteru pracy inwentaryzacyjnej, dokumentarnej. Sądzę, że wchodziły tu w grę dwa czynniki.

Jednym jest powszechne zjawisko, że z wiekiem nabiera się coraz większego szacunku dla rzeczywistości objektywnej. Romantyzm jest sztuką młodości; późniejsze lata coraz bardziej ciążą ku realizmowi. Młodość wyraża się poezją; do nauki dążą duchy dojrzałe.

Drugą przyczyną było zapewne straszliwe zniszczenie zabytków kultury na ziemiach polskich, którego punkt kulminacyjny — zburzenie Warszawy — stanęło przed wzrokiem Bułhaka w r. 1945. Te ruiny wiekowych wysiłków i wiekowej twórczości musiały pobudzać do tym większego umiłowania, więc do przeżywania przez sztukę — tego co zaszło. Zbiegł się z tym powrót ziem odzyskanych. Ten okres twórczości Profesora nacechowany większym dramatyzmem nastrojowym i odpowiednim mocnym kontrastowaniem walorów jest zbyt świeży, żeby o nim mówić wiele, brak nam jeszcze perspektywy; zresztą żywe wrażenie da nam więcej, niż słowo.

I tak do końca, do ostatniego tchnienia Bułhak trwał w blizkim zwarciu z życiem; dawał mu się żłobić, zachowując do końca wrażliwość i do końca się pogłębiając, kształtując swoją twórczość i siebie.

A jest jeszcze jedna dość rzadka cecha, którą Bułhak potrafił zachować przez całe swoje życie. Jak mało kto — znał granice swojej sztuki. Był różnorodny — i jednolity. Różnorodny do tego stopnia, że nie można go podciągnąć pod jakąkolwiek etykietę. Jak każdy nieprzeciętny artysta, Bułhak się nie mieści w gotowych szufladkach. Mówi się, że Bułhak reprezentuje w fotografii impresjonizm. Bałamutne twierdzenie. Tak, impresjonizm, jeżeli pod impresjonizmem rozumieć umiłowanie pleneru, rozkosz gry świetlnej w świecie widzialnym, do pewnego stopnia predylekcję do zmiękczania konturów. Ale zastanówmy się: czy równie dobrze i przede wszystkim nie był Bułhak romantykiem? Mnie się zdaje, że był nim oczywiście, że miał z romantyzmu i rozmach poetycki, i młodzieńczą wibrację wrażliwości, i kult indywidualności twórczej, i właściwy polskiemu romantyzmowi patriotyzm... ale chwileczkę... czy może nie zasługuje na nazwę klasyka? Ma zeń opanowanie kompozycyjne obrazu, równowagę mas, spokój i dostojność, i szacunek dla prawdy... Ba, szacunek dla prawdy... więc może realista? No niewątpliwie, że bardzo bliska duchem jest jego twórczość twórczości Chełmońskiego, Masłowskiego, że jest zawsze świadectwem prawdy, charakteryzuje, podkreśla — nie deformuje... więc chyba wyczerpaliśmy wszystkie możliwe etykietki? Ale nie! Bo przypomnijmy sobie „Krajobraz romantyczny", „Obłok" i inne podobne prace, niepozbawione pokrewieństwa z kompozycjami gobelinowymi Le Brun'a, przypomnijmy sobie nade wszystko „Memento" — tę kontrastową, czarnobiałą piramidę z trzech czaszek... mamy cały rozmach, bujność, przepych, dekoracyjność, całe poczucie wspaniałości życia i śmierci jakie miała epoka i styl baroku...

W tych wszystkich przemianach i odmianach twórczości Bułhak eksploatuje do ostatnich granic siebie; ale — nigdy nie wychodzi poza siebie. Nie bierze się do tego co mu jest dalekie, mniej lub więcej obce. Nigdy np. nie zagłębia się w pejzaż górski. Bo ten mu nie leży na sercu. Praktycznie rzecz biorąc, nie zajmuje się portretem. Ani aktem. Ani reportażem. Wyjątkowo fotografią rodzajową. Co nie znaczy, że tych tematów nie uznaje: dla zachęcenia ks. Śledziewskiego powiększa mu jego obraz „Sztandarom cześć!", dla otwarcia oczu mnie, którego wtedy nigdy na oczy nie widział, robi na różnych papierach powiększenia moich niemowlęcych zdjęciątek wysokogórskich. Nie próbuje przerysowań w stylu Dubreuila. Nie uprawia gumy ani przetłoku, aczkolwiek rozpoczyna karierę w okresie największego tryumfu gumy i największego rozkwitu Roberta Demachy i Steichena. Nie próbuje koloru. Czyli — jednolitość w różnorodności, grecka cnota umiaru. Jest zawsze tylko sobą. I tu nasuwa mi się porównanie. Chopina coraz to namawiali przyjaciele i wielbiciele, by pisał opery. Bo to było najmodniejsze, największe, to był szczytowy rodzaj muzyki. A Chopin słuchał grzecznie, a po tym śmiał się z rad: i — po osiągnięciu pełnoletności — po za fortepian, poza perły utworów, uważanych ze względu na rozmiary za drobne — świadomie nie wyszedł; był zawsze sobą, tylko sobą.

Oto jestem na trzeciej akademii, poświęconej Bułhakowi. Każda ma w programie trochę muzyki. Jest to zawsze — wyłącznie lub przeważnie — muzyka Chopina. Wydaje mi się, że wyraża się w tym głęboka intuicja organizatorów, którzy odczuwają pokrewieństwo łączące tych dwóch twórców: pokrewieństwo rodzimości, polskości i pokrewieństwo artystyczne: indywidualności i umiaru, wyrafinowanej subtelności, opartej na mocnej podstawie zdrowia duchowego, życia artystycznego nie skrępowanego żadnym konwenansem właściwym epoce, lecz opanowanego świadomą wolą.

I to stawia nam przed oczy jeszcze jedno oblicze tego żywota.

Lecz tu muszę zrobić pewną dygresję.

Co to jest artyzm? a raczej, ściślej, czym jest poczucie artyzmu?

Kardynalną funkcją psychiki ludzkiej jest ciągłe uświadamianie sobie świata i procesów, jakie w nim zachodzą, aby się stale przystoso-

wywać do życia, do jego złożoności, do jego zmienności, do jego niezliczonych oddziaływań na człowieka.

Na wszelkie rzeczy i zjawiska człowiek reaguje ich kojarzeniem ze znaczeniem, jakie one mają ze stanowiska potrzeb i niebezpieczeństw życiowych. Jedne są pożyteczne, inne szkodliwe, jedne przyjemne inne przykre.

Ekonomika życia wymaga naogół szybkich decyzyj, działania jak najmniej opartego na rozumowaniu, lecz możliwie zbliżonego do automatyzmu. I psychika ludzka osiąga to w taki sposób, że z ogromnej liczby postrzeżonych łańcuchów przyczynowych usuwa ze świadomości jak największą liczbę ogniw, usuwa ją do podświadomości, albo może nawet poza psychikę, do dziedziny życia fizjologicznego. Jawnymi i bezpośrednio skojarzonymi z sobą pozostają tylko pierwsze i ostatnie ogniwa łańcucha przyczyn i skutków: postrzeżenia — bodźce, oraz ostateczne emocje: poczucie jakiegoś pociągu lub jakieś odrazy, połączone z jakimś impulsem.

Niektóre z tych emocyj, zwłaszcza na tle biologicznym, mają charakter celowościowy: np. widok pokarmu budzi apetyt. Inne emocje, powstałe na gruncie społecznym, na gruncie powszechnego krążenia sądów i emocyj w społeczeństwie, i dotyczące postępowania, mają charakter etyczny: moralny lub prawny. Np. odraza przed skrzywdzeniem kogoś. Wreszcie istnieją emocje, nie związane ani z poczuciem celowości, ani z wyobrażeniem nakazów i zakazów, lecz uspasabiające przychylnie lub nieprzychylnie do przedmiotów i zjawisk, które są pierwszymi bodźcami przeżycia. Są to przeżycia piękna i brzydoty oraz przeżycia aprobaty lub nagany artystycznej: emocje estetyczne i artystyczne. Poczucie piękna jest końcowym ogniwem łańcucha przeobrażeń jakim w psychice ulega doświadczenie; ogniwem, świadczącym o uznaniu czegoś za odpowiednie (np. pożyteczne lub pożądane), lecz oderwanym od poprzednich ogniw przez brak świadomości, dlaczego jest odpowiednie. Poczucie brzydoty — takimż dowodem nieodpowiedzialności. Artyzm zaś — poczuciem właściwej działalności estetycznej, właściwego użycia piękna i brzydoty.

Intuicja języka słusznie pozwala nieraz stosować wyrazy z zakresu słownictwa estetycznego do postępowania ludzkiego. Są czyny piękne i brzydkie, ładne i nieładne. To samo dotyczy artyzmu. W moim rozumieniu nie są to przenośnie, nie inne nazwy dla oceny postępowania ze stanowiska moralności lub prawa, lecz sama prawda. I każdy zna sytuacje, z których są różne wyjścia, jednakowo zgodne z prawem i moralnością, lecz jedne estetycznie obojętne lub nawet nieprzyjemne, inne zaś niepozbawione wdzięku.

Otóż jestem zdania, że w świetle tych faktów, jakie przytoczyłem, możemy określić życie artystyczne Jana Bułhaka, jako życie piękne. A że było ono takim z jego woli, z racji wysiłku, ze świadomego dążenia do świadomie postawionych sobie celów, i że cele te były wzniosłe — służba społeczeństwu przez służbę sztuce i pięknu; że ponadto była to działalność w wielkiej mierze oryginalna, to wolno nam stwierdzić, że wśród wielkiej spuścizny artystycznej po Janie Bułhaku, wśród tak licznych dzieł przezeń stworzonych, poczesne miejsce zajmuje obraz jego własnego życia, najdłużej opracowywane, konsekwentnie prowadzone i w pełni udane dzieło sztuki.

Być może, że wśród obecnych znajduje się trochę młodzieży fotografującej. Chciałbym, aby mogła ona wysnuć z moich słów jakiś pożytek, jakąś wskazówkę dla siebie. Otóż taką wskazówką będzie przestroga: Bułhak był największym fotografikiem polskim. Nie naśladujcie dzieł Bułhaka! Bo naśladownictwem w sztuce nic nie zdziałacie. Ale naśladujcie jego postawę życiową: umiłowanie świata i życia, szacunek dla prawdy, czynną życzliwość dla ludzi, a nade wszystko szczerość, głęboką szczerość artystyczną, wierność swoim ideałom.

---

EDWARD CZAPLIŃSKI

# Problemy w fotografii wystawowo-targowej*)

Zadaniem dzisiejszego referatu jest zapoznanie słuchaczy z rolą fotografii na wystawach o charakterze gospodarczym, oraz z zagadnieniami sposobu opracowywania materiału fotograficznego dla tych wystaw — celem zaś zwrócenie uwagi tym wszystkim — komu sprawy fotograficzne są bliskie — na błędy i niedociągnięcia popełniane dotychczas na tym polu.

Proszę mi wybaczyć, że przeprowadzę raczej suchą analizę zagadnienia, lecz jest ono zbyt poważne, równocześnie, niestety, zupełnie prawie nie doceniane przez świat fotograficzny i przez jego kierownictwo.

Popełniono w tej sprawie szereg błędów i popełnia się je w dalszym ciągu. Wynika to jednak prawdopodobnie tylko z tego, że dziedzina ta jest dotychczas zbyt mało znana szerszemu aktywowi fotograficznemu.

*) Referat wygłoszony w PTF Warszawa, dnia 7. III. 1951.

Powiedziałem, że popełniono szereg błędów i popełnia się je nadal. Stanowisko takie należałoby uznać za nielogiczne wychodząc z założenia, że przecież nie błądzi ten, kto nic nie robi. W dalszych jednak wypowiedziach postaram się udowodnić, że w tym przypadku właśnie błądzi się dlatego, że nic dla danej sprawy robią przede wszystkim ci, którzy powołani są do kierowania sprawami fotografii w Polsce.

W tworzeniu obrazu wystawy fotografia jest conajmniej ok. 30%-wym udziałowcem prawie w każdym pokazie. Biorąc pod uwagę fakt, że na pozostałe 70% udziałowców składa się długa lista współtwórców z innych dyscyplin artystycznych — wynika, że rola fotografii w wystawie jest zagadnieniem dużej wagi i dlatego, a również i z innych jeszcze przyczyn, należy zainteresować się nią bliżej, poświęcić jej więcej uwagi niż czyniono to dotychczas, postawić ją na właściwej hierarchicznie platformie nie z przyczyn ambicjonalnych, lecz dlatego, że fotografia mogąc być jednym z najbardziej realistycznych środków wypowiedzi artystycznej i biorąca czynny udział w sprawach dużej wagi, jest niestety bez nadzoru i udziału powołanych do tego czynników kierowniczych.

Zacznijmy od analizy zadań, charakteru i roli wystaw w dzisiejszym układzie społecznym. Jeżeli w nazwie imprezy pozostało dawne brzmienie wystawa — to powinniśmy zdać sprawę i zapamiętać, że wyraz ten zawiera dziś nową, znacznie głębszą niż poprzednio treść.

Dawne wystawy miały przeważnie za zadanie zareklamowania nowości rynku gospodarczego, w celu pozyskania jak największej ilości klientów-nabywców.

Wystawy były więc jedną z form reklamy handlowej, a za parawanem ich kryła się zawsze chęć zysku nielicznej garstki klasy posiadającej.

Dziś wystawy mają do spełnienia zupełnie odmienne zadanie i dlatego stosunek do nich powinien być inny również i tych, których praca przyczynia się do powstawania tak treści jak i formy wystawy.

Wystawy zostały wciągnięte w Plan Gospodarczy Państwa z zadaniem pokazania dorobku gospodarki naszego kraju i dynamiki jego form rozwojowych oraz dydaktyki problemowej.

Mają więc one na celu poza pokazem dorobku gospodarczego, pobudzić myśli i uczucia człowieka, oraz nadać mu właściwy kierunek działalności.

Wystawy są więc powołane do spełniania ważnej postępowej roli w życiu społecznym.

Będąc jedną z form rzeczywistości powinny poprzez świadomość człowieka (będącego ich odbiorcą) oddziaływać na tą rzeczywistość.

Kiedy wystawa może spełnić takie zadanie?

Tylko wówczas — gdy ważna społecznie treść zostanie podana w doskonałej formie.

Rząd nasz, w trosce o właściwy poziom wystaw, oraz w dążeniu do jak najbardziej celowego gospodarowania środkami finansowymi i materiałowymi przeznaczonymi na ten cel przeprowadził ostatnio reorganizację wystawiennictwa polskiego.

W związku z tym zapadła uchwała powołująca tak zwaną Radę Programową dla Spraw Wystaw i Targów podlegającą bezpośrednio Prezesowi Rady Ministrów.

Organem wykonawczym tej Rady jest Komisariat Rządu dla Spraw Wystaw i Targów.

Powołano również przedsiębiorstwa pomocnicze zadaniem których jest wykonawstwo artystyczne i rzemieślnicze prac wystawowych.

Wykonawstwo artystyczne należy do Państwowego Przedsiębiorstwa Robót Dekoracyjnych, rzemielnicze zaś — do Państwowego Przedsiębiorstwa Wystaw i Targów.

Weryfikację i ocenę poziomu prac artystycznych przeprowadza Ministerstwo Kultury i Sztuki, które powołuje w tym celu specjalne Komisje robocze.

We wszystkich resortach w gabinetach ministrów, powołano odpowiednie komórki organizacyjne, zadaniem których jest koordynacja spraw dotyczących zagadnień wystawowych danego resortu.

Tego rodzaju forma organizacyjna świadczy sama za siebie i mówi o tym, jak wielką rolę przywiązuje Państwo do spraw wystaw.

Tak wygląda strona administracyjna polskiego wystawiennictwa. A jak wygląda wykonawstwo?

Zajrzyjmy na chwilę do kuchni wystawowej i postarajmy się zanalizować również i naszą w niej rolę, oraz ustalić tam właściwe nam miejsce.

Jak praktyka wykazuje głównymi kucharzami każdej wystawy są: scenarzysta, architekt, grafik, rzeźbiarz i . . . . . foto . . . . . . , nie tu niestety napisano tzw. „wykonawca serwisu fotograficznego".

Scenarzysta — na podstawie założeń generalnych zleceniodawcy, opracowuje literacką koncepcję pokazu. Pisze najpierw scenariusz ramowy, następnie scenariusz merytoryczny i ostatecznie tzw. scenariusz literacki.

Architekt — na podstawie scenariusza merytorycznego opracowuje koncepcję rozwiązania przestrzennego wystawy, a następnie, wspólnie z grafikiem, na podstawie scenariusza literackiego projektuje rozwiązanie koncepcji plastycznej pokazu.

Od tej chwili praca przechodzi do rąk grafika, który samodzielnie opracowuje szczegóły dekoracyjne i rzeźbiarza, który projektuje rzeźby, płaskorzeźby i drobne detale dekoracyjne a architekt od tej pory prowadzi już tylko tzw nadzór artystyczny nad wykonawstwem.

Jak widzimy więc twórcami wystawy są artyści.

Jeżeli udział fotografii w pokazie określamy na około 30% całości i jeżeli stwierdzamy, że wystawy są dziełem artystów — zachodzi pytanie — dlaczego w tym okresie, kiedy się kształtuje i decyduje się o formie wyrażającej treść wystawy nie widzimy przy pracy przedstawiciela spraw fotograficznych czy sztuki fotograficznej? Czy naprawdę nie jest rzeczą ważną jaka i jak zostanie wykorzystana praca tych ludzi?

Czy prace fotograficzne zbyt małe mają znaczenie i zbyt słaba jest ich rola w kształtowaniu nowych form życia, że obojętnym się stanie, kto i jak wykorzysta ich dorobek?

Może fotografia nie jest dostatecznie związana z rzeczywistością i dlatego została rzucona na los przypadku i dobrej woli architekta i grafika jako element uzupełniający do jego wypowiedzi artystycznych?

Nie, napewno tak nie jest.

W czym więc się kryje przyczyna takiego stanu rzeczy jaki istnieje,. tzn. negatywnego stanowiska fotografików w tworzeniu imprez wystawowych.

Odpowiedź zdaje mi się można streścić w następującym błędnym niestety poglądzie:

Wystawy dla swych celów potrzebują przecież fotografii naturalistycznych, fotografii, które mają za zadanie zastąpić brakujący eksponat, fotografii, które nie potrzebują wysiłku twórczego, gdyż wystarczy tylko zwykła rejestracja przedmiotu lub faktu, a twórczy świat fotograficzny szuka przecież i dąży do wypracowania tych wartości, które można będzie określić mianem realizmu socjalistycznego w fotografice.

Nie miałem możności być obecnym na wszystkich środach dyskusyjnych, które odbywały się w tej sali.

Dzięki jednak tym prelekcjom, które udało mi się wysłuchać i które niewątpliwie przyczyniły się do głębszej analizy zagadnień fotograficznych i były zachętą oraz bodźcem do szerszego zapoznania się z teorią realizmu socjalistycznego, jako metody twórczości fotograficznej — słyszałem że:

1. „Sztuka dla sztuki" nie ma prawa bytu, bo nie ma społecznej racji bytu.
2. Sztuka jest powołana do spełnienia ważnej postępowej roli w życiu społecznym, a przede wszystkiem roli wychowawczej.
3. Artysta poznaje rzeczywistość, a wynik tego poznania uogólnia i urzeczywistnia (przedstawia) w dziele. Dzieło to wpływając na umysł, uczucia i wolę ludzi, formuje ich świadomość w określonym kierunku.
4. Socjalistyczna ideowość tworzy żywotną podstawę naszej sztuki i tym większe jest znaczenie dzieła, im głębiej, obiektywniej i treściwiej wyraża się w nim ta ideowość, broniąca określonych pozycji i określonych poglądów na życie, że taka sztuka bezpośrednio spełnia swą społeczną funkcję, służąc jako środek praktycznego przeobrażenia rzeczywistości.
5. Sztuka staje się środkiem przekształcania rzeczywistości wówczas, kiedy daje swemu odbiorcy nowe pierwiastki gdziekolwiek by się one pojawiały — w nowych faktach, w uogólnieniach, we wnioskach, sądach, w nowych myślach czy uczuciach.
6. Twórcze odzwierciedlanie rzeczywistości w sztuce wymaga maksymalnej koncentracji, charakteru, treściwości, obiektywizmu i siły artystycznego wyrazu.
7. Odtworzyć życie w dziele sztuki, to nie znaczy dać dokładną, podobną kopię życia itp. itp.

Tych kilka przykładów świadczy, że poszukiwania i dążenia fotografików idą po właściwej — życiowej drodze rozwoju.

Lecz jakie z tego są korzyści społeczne, jeżeli wysiłek ten w swoim wyniku pretenduje raczej do miana „teoretycznej ekstazy".

Owoce tego wysiłku są — śmiało można powiedzieć — znacznie większe niż w jakiejkolwiek z innych dyscyplin artystycznych, lecz są dotychczas niewykorzystane tam, gdzie mają najszersze pole, najwspanialszy teren do wypowiedzi i oddziaływania.

Dwie są dzisiaj w Polsce dziedziny, które powinny moim zdaniem przede wszystkim absorbować umysły tym, którym dobro fotografii leży na sercu.

Pierwsza — to wydawnictwa ilustrowane albumowe oraz wydawnictwa pocztówek.

Druga — to wystawy o znaczeniu gospodarczym.

Obydwie te dziedziny mają za cel oddziaływać na umysł, uczucia i wolę ludzi, oraz formować ich świadomość w kierunku budowy socjalizmu i obydwie posługują się fotografią jako podstawowym elementem i środkiem swej wypowiedzi. Obydwie w praktyce nie spełniają — niestety — w pełni swych zadań.

Dlaczego tak jest?

Ponieważ nie są kierowane i chodzą dotychczas samopas.

Bo jak jest w praktyce?

Wracamy na chwilę do kuchni wystawowej.

Widzimy, że grafik i architekt opracowują swoją koncepcję zgodnie z wytycznymi założeń programowych.

Kilogramy, bez przesady, kilogramy zarysowanych arkuszy papieru świadczą o trudach poszukiwania najwłaściwszych rozwiązań.

W każdym brulionie projektu, prawie zawsze, te tylko miejsca odznaczają się omal, że nie idealną białością i świeżością papieru, które grafik lub architekt wytypował dla umieszczenia fotografii.

O tych miejscach mówi się krótko. „Tu będzie jakaś fotografia o tematyce dopasowanej do treści ekspozycji".

No i wreszcie projekt jest gotów.

Miejsca, które uprzednio były białe, zagrały również szarobiałoczarną plamą. To fotografie. Lecz przyjrzyjmy się im bliżej. Co się okazuje?

Żeby zapoznać się z tematem i kompozycją fotografii, bo to nas przede wszystkim przecież interesuje, należy projekt przede wszystkim odwrócić do góry nogami. Dlaczego?

Bo okazuje się, że miejsca na fotografie markują w tej chwili jakieś wycinki z tygodników ilustrowanych nie mające nic wspólnego z tematem zdjęcia, które ma być na wystawie. Oto przyczyny dlaczego są przyklejone do góry nogami.

Czasem się zdarza, że do projektu wmontowane są wycinki z fotogramów, umyślnie przycięte w sposób najbardziej nielogiczny co ma oznaczać również, że markują one jakąś fotografię.

Tak przygotowany projekt zostaje przedłożony przed oblicze Komisji Weryfikacyjnej.

Spójrzmy na chwilę na skład takiej Komisji. Komisję taką tworzą przedstawiciele wszystkich dyscyplin artystycznych zainteresowanych w organizowaniu wystawy, brak znów tylko w tym gronie przedstawiciela fotografiki.

Czy taki stan rzeczy jest właściwy?

Jeżeli bierność fotografików powoduje to, że kuchnia wykonawcza wśród swego personelu nie posiada fotografika kucharza, a mimo to fotografie są wykonywane dla wystawy, to niepokojącym wydaje się być fakt, że nie interesuje dotychczas władze fotograficzne i weryfikacyjne zagadnienie wartości tych fotografii jakie się na wystawie ukażą.

Fakt ten jest tym bardziej niepokojący, że Komisje takie były powoływane, lecz działalność ich, jak się później okazało, zakończyła się na opiniowaniu wysokości honorariów za tzw. „wykonawstwo serwisu fotograficznego" i zatwierdzaniu rachunków za wykonane fotogramy.

Idźmy dalej. Gdy projekt zostanie zatwierdzony, praca wykonawcza podąża następującymi drogami:

Rysunki robocze architekta idą do Państwowego Przedsiębiorstwa Wystaw i Targów, które rozpoczyna wykonawstwo obudowy. Graficy zaczynają przygotowywać sobie rysunki pomocnicze dla przenoszenia swych prac na plansze i w tym momencie zaczynają szukać tego kogoś kto im zapełni na planszy te miejsca, które uprzednio były na projekcie markowane wycinankami z gazet, to znaczy zapraszają do współpracy tzw. „wykonawcę serwisu fotograficznego".

Bywają coprawda przypadki, że ów „wykonawca serwisu fotograficznego" jest zapraszany wcześniej, lecz dzieje się to przeważnie wówczas, gdy grafik ze względu na wkomponowanie zbyt wielkiej ilości fotografii do swego projektu obawia się, że nie będą one znalezione i powiększone na czas, a w związku z tym nie wykona on przyjętego na siebie zobowiązania, lub rzadziej coprawda i wówczas gdy projektantem jest plastyk rozumiejący, znający się i doceniający wartość i rolę dobrej fotografii w pokazie.

W imię prawdy należy stwierdzić, że nie liczni coprawda, lecz są w Polsce tacy plastycy, którym nie jeden fotografujący mógłby pozazdrościć znajomości kompozycji fotograficznej i którym nie jeden fotografujący (nie fotografik) powinien podziękować za stworzenie wartościowego nieraz obrazu z jego przegadanej fotografii.

Lecz takich grafików jest niestety bardzo niewielu.

Spójrzmy jednak co się dalej dzieje w naszej kuchni wystawowej? Od tej chwili tzw. „wykonawca serwisu fotograficznego" rozpoczyna bardzo gorączkową pracę. Przerzuca tysiące zdjęć w archiwach fotograficznych starając się wybrać najbardziej przydatny materiał dla swego zleceniodawcy. Znosi mu stosy wglądówek, o tematach podobnych do poszukiwanego i zaczynają obaj wybór — lub częściej sam grafik bo tzw. „wykonawca serwisu fotograficznego" nie ma na to czasu, w pogoni za następnymi wglądówkami. Grafik więc zaczyna dopasowywać zdjęcia do swego projektu.

Taki jednak stan rzeczy jaki zobrazowałem zaliczyć należy jeszcze do wzorowych, bo stokroć częściej grafik ogląda po raz pierwszy fotogram w nocy na kilka godzin przed otwarciem wystawy. I nieraz fotogram taki nie bardzo „siedzi" w planszy, lecz z braku czasu zdjęcie przykleja się tymczasowo, by oczywiście nigdy go już nie zastąpić innym.

Jakie są ostateczne skutki tak zorganizowanej pracy? Widz, uczestnik wystawy, zostaje zalany powodzią fotografii o najróżniejszych formatach, od wycinków 10 × 10 cm zaczynając, a kończąc na 4 × 6 m. Większych formatów dotychczas nie spotkałem, lecz należy się liczyć że będą, bo obserwacja wykazuje, że twórcy wystaw uwzięli się przelicytowywać w wielkości pokazywanych fotogramów i trzeba przyznać, że dotychczas się im to udaje.

Widz — uczestnik wystawy stara się początkowo oglądać i interesować się fotografią na równi z pozostałymi elementami ekspozycji, lecz wkrótce (i to bardzo szybko) reakcja jego na białoczarne plamy na wystawie zanika.

Fotografia przestała go interesować bo nie dała mu żadnych silniejszych doznań psychicznych, a odwrotnie zaczęła go męczyć i raczej przeszkadzać w oglądaniu wielu innych bardziej ciekawych ekspozycji wystawowych.

Dlaczego tak się stało?

Oto niektóre z przyczyn które nie pozwalają fotografii spełnić właściwego jej walorom zadania:

1. Fotografia jako realistyczny środek wyrazu artystycznego jest tak intensywnie i bezkry-

tycznie ekspoatowaną przez plastyków, że powiedzmy sobie otwarcie stała się raczej tapetą.

2. Tzw. łatanie dziur przez plastyków za pomocą fotografii spowodowało, że formaty pokazywanych zdjęć wzrastając z roku na rok zrobiły z fotografii raczej wystawę środków technicznych, niż środków wypowiedzi twórczej, zawierających treść.
A jak wygląda sprawa dystansu optycznego. Bezkrytyczne nieraz (ze względu chociażby na oświetlenie) wybranie miejsc dla umieszczenia fotogramów oraz nie właściwie usytuowana odległość obrazu od widza powodują, że fotografia przedstawia ogromne zespoły plam grubego ziarna i jest pokazem jak nie należy przeprowadzać retuszu fotograficznego.
Przy tej okazji należy rzucić pytanie, kto jest odpowiedzialny za tak ogromne rozrzutnictwo i marnotrawstwo materiałami fotograficznymi?

3. Pośpiech i brak kontroli powodują, że bardzo często jedno i to samo zdjęcie jest pokazywane w kilku pawilonach, a nieraz i przez kilka lat jest wykorzystywane na wystawach. Mówi się wówczas że zdjęcie takie „idzie". Lecz niestety stan taki świadczy nie słusznie co prawda o rzekomym ubóstwie środków wyrazu artystycznego.

4. Sprawa tzw. nożyc introligatorskich tj. wykrajanie przez plastyków wycinków zdjęć. Tu należy stwierdzić, że winę ponoszą w wielu przypadkach sami fotografujący, bo bezkrytycznie wypuszczają w świat prace, źle lub wcale nie skomponowane, lecz i druga strona czyni genialną ekwilibrystykę niszczycielską za pomocą nożyc.

5. Bezkrytyczny nieraz sposób podania fotogramu oto jeszcze jedno zło niszczące efekt pracy fotografa przy pokazywaniu jej na wystawie. Przecież fotogram tak jak każdy obraz potrzebuje właściwej, jemu tylko odpowiadającej oprawy i tła na którym zostaje podany. Czy kto o tym głębiej kiedykolwiek pomyślał, klajstrując fotografie na różnobarwne plansze, na ściany, a nawet na słupy, w to nie chce mi się wierzyć (sprawa dążenia do fałszywej tektoniki).

6. Formalistyczne wytrącanie kompozycji z pionu, a mazanie i pisanie po fotografii.

Przykładów podobnych można podać jeszcze dużą ilość lecz i te już chyba wystarczą.

Uczestnikom dzisiejszej środy dyskusyjnej słuchającym tego referatu, tych ciągłych utyskiwań i niezadowolenia może przyjść na myśl, że widocznie referent z usposobienia jest zrzędą i malkontentem i dlatego roztacza przed zebranymi tak czarne obrazy. Takie stanowisko uspokoiłoby niewątpliwie wielu i obojętnie przeszlibyśmy do porządku dziennego nad tymi sprawami, o których mówiłem.

Nie broniąc siebie, chciałbym jednak żeby wieczór dzisiejszy przyczynił się do radykalnych zmian w życiu fotograficznym na odcinku fotografii wystawowej i dlatego postaram się dać tzw. wnioski warsztatowe próbujące choć częściowo rozwiązać ten ciężki i poważny problem.

Podziwiając piękne prace na Wystawie Fotografików na Żoliborzu, porównując postęp pracy na polu fotografiki z postępem prac plastyków (Zachęta, Muzeum Narodowe) odniosłem głębokie przekonanie że fotografika, co może nie jest wyłącznie zasługą fotografików lecz w pewnym stopniu również i narzędzi ich tworzywa, wyprzedziła swych współtowarzyszy artystycznych.

Fakt taki to nie tylko zaszczyt — to również i nowe obowiązki.

Dotychczasowa działalność fotografików na polu oddziaływania swoją sztuką na szerokie masy społeczne ograniczała się do zorganizowania wystaw o charakterze powiedziałbym kameralnym.

Brak właściwych pomieszczeń uniemożliwia im rozwinięcie szerszej działalności na tym polu.

Nie negując absolutnie potrzeby i celowości takich wystaw chcę zapytać czy nie byłby ciekawym eksperymentem wystawiać również obrazy nie w czterech pustych ścianach sal i poczekalni teatralnych, a w środowisku i otoczeniu tchnącym pełnią problematyki życia tj. na wystawach gospodarczych.

Czy nie byłoby właściwym żeby np. typtyk Wrocławskiego został umieszczony w stoisku Przemysłu Węglowego, „Papier" Makarewicza w stoisku Przemysłu Papierniczego, a przedszkole na wsi R. Burzyńskiego w Pawilonie Rolnictwa?

W ten sposób prace te czynnie sugerując swoje tezy i wpływając na świadomość odbiorców, byłyby zaangażowane aktywnie w rzeczywistość i tam dokonałaby się ostateczna konfrontacja, ostateczna weryfikacja dzieła.

Bo nie należy zapominać, że wystawy zwiedza milionową nieraz publiczność reprezentująca wszystkie środowiska społeczne której to ilości zwiedzających nie spotyka się na kameralnych wystawach fotografików.

Mogą być głosy, że fotografikom nie wypada tak się pospolitować i obok pudełek z konserwami pokazywać prawdziwe dzieła sztuki.

W moim pojęciu taki pogląd jest całkowicie błędny, chociażby i z tej prostej przyczyny, że nie istnieje on wśród twórców innych dyscyplin artystycznych. Poza tym gdy fotografik stanie się rzeczywistym współtwórcą wystawy wówczas jego praca artystyczna znajdzie napewno właściwe sobie miejsce i należne mu tło w pokazie.

Wspólna wymiana zdań pomiędzy grafikiem i fotografikiem w okresie tworzenia projektu wystawy stworzy to, że praca fotograficzna zostanie pokazana we właściwych dopuszczalnych dla niej formatach i we właściwym otoczeniu.

Nieraz grafik będzie musiał zrezygnować z tych przestrzeni, które dziś zamalowuje róż-

nymi esami floresami z braku dostatecznego wyrazu w fotografii w wielu wypadkach używanej, gdyż wówczas wymowa dzieła fotograficznego będzie sama w sobie tak wielka, że nie trzeba będzie żadnych dopowiedzeń.

Jestem przekonany, że gdyby do tego doszło, to fotografia nie tylko dobrze by się zasłużyła sprawie społecznej, lecz mogłaby zapisać na swym koncie również i to, że przyczyniła się do zerwania z szablonem i rutyniarstwem architektów i grafików w pracy wystawowej i pchnęłaby ich myśli na nowe drogi.

A gdyby ktoś postawił zarzut, że wystawy posługują się przecież dużą ilością zdjęć, które nie mają nic wspólnego z artyzmem odpowiem, że nie ma racji, bo nawet z główek sera można skomponować obraz (nie obraz przedmiotu a obraz użytkowości treści itp.), tylko że do pracy takiej potrzebny jest bardziej fotografik, niż fotograf naturalista, gdyż praca tego typu jak wiemy tak jak każda martwa natura wymaga większych umiejętności od twórcy niż by to się laikowi zdawać mogło.

Bo przecież artysta, który oddaje treść najbardziej jednostkową i konkretną nie powtarza rzeczywistości poprostu i bez namysłu, lecz w modelu swym szuka w miarę talentu, swych sił i możliwości cech najbardziej istotnych, najbardziej charakterystycznych, stara się dać poznawcze uogólnienie.

A czy na tle tego trzeba mówić kto powinien wykonywać portrety tych, którzy pracą swą najwydatniej przyczyniają się do rozwoju życia gospodarczego Polski Ludowej, to jest portrety przodowników pracy, racjonalizatorów, nowatorów itp.

Ten temat nie wymaga żadnej dyskusji.

Przykłady można byłoby znów mnożyć w dziesiątki i setki, lecz tych kilka wystarczająco chyba naświetlają moje stanowisko w tej sprawie.

Jest rzeczą jasną, że praca samych tylko fotografików, chociaż ich liczba przekroczyła już 100 osób, nie podoła tak dużemu zamówieniu społecznemu, lecz sprawa nie tylko na tym polega.

Fotograficy powinni dać swój wysiłek w dwóch kierunkach:

1. dostarczać możliwie największej ilości swoich prac dla celów wystawowych,
2. nadzorować i jeszcze raz nadzorować nad poziomem wszystkich prac jakie dla wystaw są wykonywane, a w tym celu fotograficy powinni stać się przede wszystkim współtwórcami takich wystaw.

Cóż więc należy zrobić ażeby tak było?

Wydaje mi się, że sprawa jest zupełnie prosta.

PZF powinien kategorycznie wystąpić przeciwko praktykowanemu dotychczas stanowi rzeczy i zaproponować PPRD swoją współpracę.

Stanowisko takie znajdzie napewno pełne poparcie Min. Kult. i Sztuki.

W PPRD jeden lub dwóch fotografików powinno być zatrudnionych stale, kierując tzw. roboczymi zespołami fotografików, które powołują oni do pracy w zależności od tego jaki rodzaj fotografii w danym czasie jest potrzebny.

Zespoły takie powinny wykonywać pracę, którą im zlecono, od momentu zrobienia zdjęcia do powiększenia włącznie.

Jeżeli zaś nie mają warunków technicznych wykonania wymaganych powiększeń, przekazują negatywy wraz z wzorcowo wykonanymi wglądówkami (najlepiej w 13-kach) do centralnego laboratorium, gdzie pod nadzorem kierownika fotografika zostaną wykonane powiększenia.

Fotografikom zaś zamieszkałym w Warszawie, a nie mającym możliwości opracowania powiększeń samodzielnie laboratorium opracowuje fotogramy pod ich nadzorem. Fotografie, których wykonanie z różnych przyczyn byłoby nie możliwe powinny być dobierane z Agencji Fotograficznej Filmu Polskiego, która, trzeba to przyznać, znacznie podniosła poziom swoich prac, lub z innych agencji jak np. WAF, AR itp., a selekcje przeprowadzane przez fotografików, a następnie przez Komisję Weryfikacyjną gwarantowałyby, że na wystawach pokazywane byłyby tylko najlepsze prace.

Stan taki byłby jednocześnie bodźcem i szkołą dla fotoreporterów w doskonaleniu ich pracy.

Od stycznia jeżeli się nie mylę Spółdzielnia Fotograficzna Ekran rozszerzyła znacznie zakres i możliwości swej pracy.

Jest to więc jeszcze jedna placówka społeczna, która właściwie obsadzona, mogłaby dać ogromne usługi na polu wykonawstwa fotografii na wysokim poziomie.

Uczestnictwo przedstawicieli PZF w Komisjach weryfikacyjnych przyczyni się bezsprzecznie do wyrugowania tandety fotograficznej z pawilonów wystawowych.

Takie lub podobne rozwiązanie zagadnienia miałoby poza wieloma korzyściami również znaczenie ekonomiczne, gdyż położyłoby kres istniejącej dotychczas spekulacji środkami artystycznymi na naszym rynku.

A poza tym, czyż nie piękne otwiera się i nowe pole ćwiczeń dla doskonalenia drogi fotografików do realizmu socjalistycznego.

W końcu zastrzeżenie — całość moich rozważań opieram w zasadzie na założeniu, że przejawy formalizmu zagrażające sztuce fotograficznej zostały już uprzednio zdemaskowane, a warsztat twórczy fotografików w świadomym trudzie dąży do ich wyrugowania, ja natomiast usiłowałem naświetlić odcinek twórczości w sposób jak to nazwałem roboczy i apelować o skierowanie uwagi na zagadnienia fotografiki wystawowej, mogącej tak pozytywnie oddziaływać na społeczeństwo, a będącej dotychczas bez właściwej opieki.

Gdy to nastąpi wówczas można będzie śmiało powiedzieć — że na wystawach — ważna społecznie treść zostanie podana w odpowiedniej formie.

TADEUSZ KRAWCZYK

# Z kamerą na wczasach

Jedną z największych zdobyczy socjalnych polskiej klasy robotniczej są bezwątpienia coraz bardziej popularne w c z a s y, organizowane i prowadzone przez Fundusz Wczasów Pracowniczych. Zupełnie nowe zagadnienie racjonalnego wypoczynku tysiącznych rzesz związkowców — jest specjalnym wyrazem troski Państwa Ludowego o zdrowie robotników i pracowników. W wyniku zwiększania się potencjału naszej gospodarki narodowej postępuje stały rozwój akcji wczasów, które wieńczą proces produkcji. W roku ub. było na wczasach ponad 546.000 związkowców.

Choć wypoczynek na wczasach przestał być przywilejem klas wyzyskiwaczy — a stał się coraz bardziej ważnym zagadnieniem ogólnopaństwowym — nie znalazł on jeszcze właściwego wyrazu w literaturze i sztuce. Próby czynione w tym kierunku dotychczas nie zawsze były właściwe.

Szczególnie odczuwa się brak odpowiedniej fotografii wczasowej oraz dobrego filmu o wczasach, choć mają one do spełnienia ważną rolę popularyzacji wczasów, zagadnienia o ważnych aspektach społ.-politycznych i wychowawczych.

Głęboka treść przemian społecznych w Polsce Ludowej, których klasycznym wyrazem są wczasy pracownicze, nie znalazła jeszcze właściwego wyrazu w fotografice.

Fundusz Wczasów Pracowniczych doceniając znaczenie fotografii szeroko propagował wśród związkowców wyjeżdżających na wczasy — zabieranie z sobą aparatów fotograficznych — wiedząc, że urlop w 90-u wczasowiskach FWP położonych w najpiękniejszych okolicach Polski — stwarza tysiącom związkowców wyjątkowo dobre warunki fotografowania. Piękno krajobrazów, rozmaitość i głęboka treść życia wczasowego, różnorodność form wczasów — stwarzają szerokie możliwości tematyczne. Członkowie związków zawodowych — w przeważającej części fotoamatorzy słabo znający zasady artystycznej fotografiki — nie mogli dać sobie rady z odpowiednim uchwyceniem zagadnienia wczasów, ograniczających się często do fotografowania dla celów wybitnie osobistych. Próby ujęcia wczasów w fotografii — przez fotoamatorów, pozostawiały przeważnie wiele do życzenia pod względem artyzmu ewentl. ujęcia tematu.

Chcąc jednak jeszcze bardziej spopularyzować fotografikę na wczasach oraz skierować ją na właściwe tory — FWP zorganizował w początkach 1950 roku z udziałem Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Polskiego Towarzystwa Fotograficznego — I-szy konkurs na fotografię pod hasłem „na wczasy — po zdrowie" poświęcony wczasom zimowym, a w połowie 1950 roku II-gi skolei konkurs popularyzujący wczasy letnie. Konkursy te były dostępne dla wszystkich fotoamatorów, fotografików i zawodowych fotografów z tym, że FWP podkreślił w rozesłanych do zakładów pracy afiszach oraz doręczonych wczasowiczom ulotkach, że specjalnie zależy mu na szerokim udziale w konkursie s a m y c h w c z a s o w i c z ó w, fotoamatorów wzgl. fotografików. Intencją FWP jest, żeby fotokonkursy wczasowe były organizowane corocznie, stając się pożytecznym i masowym przyzwyczajeniem związkowców wyjeżdżających na wypoczynek.

Choć plon konkursów FWP był b. bogaty i przyniósł wiele doświadczenia — okazało się jednak, że fotografia wczasowa nie jest rzeczą łatwą, gdyż oprócz walorów artystycznych — stawia ona wykonawcy ważne zagadnienie uchwycenia myśli społecznej wczasów.

Ogólnym tematem fotografii wczasowej wyrażającej sens społeczny winien być masowy i zorganizowany wypoczynek pracowników, zwłaszcza fizycznych, w powiązaniu z pięknem obiektu lub przyrody.

Osiągnięcia polskiej klasy robotniczej, co szczególnie występuje na odcinku nieznanych przed tym nigdy masowych w c z a s ó w, muszą znaleźć swe odbicie w fotografii.

Fotogramy willi i pałaców burżuazji w służbie wypoczywających ludzi pracy — przedstawią wczasy jako zdobycz mas pracujących, zaś zagadnienie regeneracji sił na wczasach ukażą zdjęcia lecznictwa zdrojowiskowego, leżakowania, zabiegów kuracyjnych itp. Masowa turystyka — nie elitarna, życie kulturalno-świetlicowe, biblioteki oraz masowe uprawianie sportów letnich i zimowych — pokażą nam wczasy jako ważne zagadnienie polityczne i wychowawczo-kulturalne. Wczasy — jako wzmocnienie solidarności klasy robotniczej — zilustrują wyraziście zdjęcia robotników, chłopów i inteligentów przy wspólnym posiłku, w czasie zajęć świetlicowych i wycieczek turystycznych, przy wspólnym uprawianiu sportów itp.

Ważnym zadaniem zdjęcia wczasowego jest to, że musi ono ukazywać oprócz obiektu i piękna — przede wszystkim c z ł o w i e k a, i to nie w pojęciu indywidualnym, lecz bogaty w swą wymowę — tworzący się w każdym turnusie — k o l e k t y w wczasowiczów. Wczasy są masowym ruchem polskiej klasy pracującej i to musi znaleźć odbicie w fotografii wczasowej o wyraźnie k l a s o w y m charakterze.

Fotografia wczasowa winna być koniecznie dynamiczna, gdyż wczasy są zaprzeczeniem

wszelkiej stagnacji, lecz wypełnione ruchem, słońcem i radością — i to należy ukazać. W chwili gdy cały naród walczy o przedterminową realizację planów produkcyjnych, należy też koniecznie przedstawić w fotografii na wczasach ludzi zasłużonych w produkcji tj. przodowników pracy i racjonalizatorów.

Należy również zwrócić uwagę na to, żeby fotograficy nie ograniczali się jedynie do robienia zdjęć w popularnych wczasowiskach i zdrojowiskach jak np. Zakopane, Karpacz, Kudowa, Krynica itp. lecz — aby miejscowości mniej popularne lecz niemniej malownicze i wartościowe jak Sosnówka, Darłówek, Szczyr, Przesieka i inne — stały się przedmiotem zainteresowania fotografów.

Fundusz Wczasów Pracowniczych — w związku z rozszerzeniem akcji propagandowej i wydawniczej — zwraca się do wszystkich fotografików i fotografów z apelem o nadesłanie posiadanych przez nich tzw. „wglądówek" o tematyce wczasowej — do Dyrekcji Naczelnej FWP w Warszawie ul. Kopernika Nr 36/40. Zakupione przez FWP zdjęcia będą honorowane wg obowiązujących stawek cennikowych.

Ponieważ zbliża się sezon wczasów wiosennych i letnich najrozmaitsze formy wczasów jak: wczasy lecznicze i specjalne — zwalczające choroby zawodowe, wczasy sportowo-młodzieżowe, żeglarskie, kolarskie, turystyczno-wędrowne, wczasy dla „matki i dziecka" oraz na statku „Bałtyk" — znajdą z pewnością swój wyraz w fotografice.

Dlatego pozdrawiamy wszystkich mistrzów kamery wczasowym hasłem — „na wczasy — po zdrowie" i . . . po dobre fotografie.

---

KAZIMIERZ SAYSSE-TOBICZYK

# Fotografia krajoznawcza

## i jej znaczenie dla propagandy ideologicznej

Rolę, jaką obecnie w coraz szerszej mierze pełni fotografia krajoznawcza przy popularyzacji wszelakich problemów ideologicznych, oceniają dziś niewątpliwie wszystkie czynniki społeczne i państwowe. Fotografia ta ilustrująca w terenie osiągnięcia socjalistycznej gospodarki, odbudowy i przebudowy kraju, rozwoju i unowocześnienia przemysłu, nowego zagospodarowania wsi, postępu kultury i sztuki, popularyzacji wiedzy przyrodniczej i technicznej, jako też upowszechnienia wczasów, profilaktyki i masowej turystyki — stanowi dziś integralny, ważki, łatwo przemawiający element wielkiej propagandy.

Niestety, pomimo rosnącego zapotrzebowania, pomimo licznych szkół zawodowych, liceów fotograficznych, kursów, wystaw i konkursów, twórczość fotograficzna w dziedzinie krajoznawczej wykazuje ostatnio niepokojący spadek. Do archiwów i agencyj publicznych, prasy i wydawnictw napływa coraz mniej dobrych fotografii krajoznawczych. Nowy narybek nie daje narazie widoczniejszych rezultatów, natomiast wielu wybitnych fotografów i fotografików krajoznawczych zaprzestało twórczości w tej dziedzinie.

Stan ten nie dowodzi bynajmniej, by poziom i ilość zdolnych fotografów krajoznawczych obniżyły się w latach ostatnich. Raczej odwrotnie — mamy wszelkie podstawy do twierdzenia, że zastępy młodych, utalentowanych adeptów i wytrawnych mistrzów fotografiki są dziś dostatecznie duże, by móc z łatwością sprostać zapotrzebowaniu. Przyczyny rosnącego spadku produkcji fotograficznej w tej gałęzi sztuki trzeba szukać gdzieindziej. Na sytuację tę składają się:

a) nieopłacalność fotograficznej twórczości krajoznawczej i

b) trudności techniczne i terenowe.

Spróbujemy zanalizować bliżej powody tego kryzysu.

### 1. NIEOPŁACALNOŚĆ FOTOGRAFICZNEJ TWÓRCZOŚCI KRAJOZNAWCZEJ

Fotografia artystyczna jest prawie uznanym dziełem sztuki. O wartości i cenie dzieła decyduje jego poziom artystyczny i problematyka. Jedynie w zakresie fotografii ekwiwalent finansowy za wykonane dzieło, głównie w postaci stawek za reprodukcję drukiem, oceniany jest w cennikach urzędowych na równi z każdą inną fotografią amatorską lub rzemieślniczą, posiadającą jedynie odpowiednie walory techniczne dla reprodukcji.

Przy fotografii krajoznawczej cena stawek reprodukcyjnych liczyć się musi ze specjalnie wysokimi kosztami samej twórczości względnie produkcji, piśmiennictwa, muzyki, lub choćby fotografii rodzajowej. Koszty te obejmują przeważnie następujące pozycje:

#### 1. Tematyka

Fotograf-krajoznawca musi znać dokładnie odnośny teren, a więc orientować się gdzie i co ma fotografować w danej miejscowości. W tym celu musi odbywać podróże, nieraz odległe, długotrwałe, a zatem kosztowne. Płaci więc koszty podróży, pomieszczenia, pobytu i dojazdów.

Zrobienie serii zdjęć krajobrazowych z jednej miejscowości nie może mu dać pokrycia kosztów. Musi więc zwłaszcza w miejscowościach górskich wczasowych i uzdrowiskowych opłacać dojazdy (nieraz autem lub końmi) do innych pobliskich terenów. O ile trafi na dłuższy okres niepogody, wraca często bez rezultatów.

Ponieważ góry, morze i jeziora z ich miejscowościami leżą zazwyczaj w znacznej odległości od miejsc zamieszkania fotografów, koszty wyjazdów są bardzo znaczne.

## 2. Światło

Dobra fotografia krajobrazowa wymaga właściwego światła. W ciągu wielu miesięcy fotograf krajobrazowy nie może wyjmować aparatu z futerału. Dobra fotografia reprodukcyjna wymaga pogody słonecznej z obłokami lub częściowym zachmurzeniem. Plastyka rysunku ogranicza właściwy czas zdjęć do kilku godzin rannych i popołudniowych w ciągu dnia. Zdjęcia architektoniczne zabierają wiele czasu na studia dla właściwego oświetlenia. Fotograf musi więc wielokrotnie docierać do objektów fotografowanych, nim wykona zdjęcie. Gdy nie uzyska dobrego światła w dysponowanym przez siebie czasie, wyprawa fotograficzna kończy się niepowodzeniem.

## 3. Zdjęcia, odbitki, powiększenia

Jeśli nawet wyprawa się udała i autor trafił na właściwą pogodę, nie może on mieć pewności, że zdoła pokryć koszty i otrzymać ekwiwalent za swą pracę i umiejętność. Fotografuje on zazwyczaj aparatem małoobrazkowym, z którego stykówki nie dają właściwego wyobrażenia o reprodukcyjnej wartości fotogramu. Musi więc sporządzać powiększenia na format standaryzowany 13 × 18 cm. Wydawca jednak nie zakupuje do reprodukcji wszystkich jego udatnych zdjęć, lecz wyłącznie takie, które ze względu na teren, objekt, kompozycję i techniczne szczegóły odpowiadają zapotrzebowaniu agencji czy też wydawcy. Z pośród dziesiątków, a często i setek dobrych fotogramów nabywa wydawca częstokroć kilka lub kilkanaście sztuk, resztę odbitek zapisuje autor na stratę.

Cena takiego powiększenia, wykonanego bez zarzutu pod względem technicznym nie daje żadnego zarobku. Większość fotografów krajoznawczych nie posiada zresztą własnych laboratoriów i nie sprzedaje odbitek, lecz tylko pożycza negatywy do opracowania przez obce laboratorium, które wystawia rachunki. Autor więc zarobić może tylko na reprodukowaniu jego zdjęcia drukiem. Nie wszystkie jednak fotogramy zakupione przez agencje i wydawców idą do druku, tak więc z materiału sprzedanego w odbitkach znowu tylko pewien procent ukazuje się w reprodukcji po przeprowadzeniu przez redakcję wielokrotnych nieraz eliminacji. Zwłaszcza przy artystycznych wydawnictwach ilustracyjnych z pośród kulkuset zakupionych odbitek zaledwie kilkadziesiąt trafia do makiety drukarskiej.

Gdy się jeszcze doda, że zazwyczaj eliminacje i układ ilustracyjny takiego artystycznego wydawnictwa trwa szereg miesięcy, a druk dalsze kilka miesięcy, autor w rezultacie otrzymuje swe pieniądze po upływie roku lub nawet dłużej

## 4. Materiał i środki techniczne

By dokonywać zdjęć w różnych, często mniej korzystnych warunkach atmosferycznych i terenowych, musi się autor posługiwać precyzyjnymi aparatami i posiłkowymi instrumentami optycznymi, jak wymienne obiektywy (teleobiektywy, szerokokątne obiektywy), filtry kolorowe, światłomierze itp., których koszty są wysokie, a odsetki amortyzacyjne obciążają w odpowiednim stopniu koszt wykonania każdego zdjęcia. Doliczyć do tego należy koszt filmu negatywowego oraz proces wywoływania. Jeżeli autor nie posiada własnej ciemni z odpowiednią aparaturą i chemikaliami, musi zapłacić za wywoływanie każdej rolki — jeśli zaś ma własną ciemnię musi również obciążyć produkcję kosztami urządzenia ciemni, aparatury i chemikaliów.

Gdy się weźmie pod uwagę całą wyżej opisaną procedurę tworzenia fotografii krajoznawczej i do wyżej wymienionych kosztów doliczy jeszcze pomniejsze wydatki na fototeki, koperty oraz długotrwałą częstokroć korespondencję, okaże się, że fotograficzna twórczość krajoznawcza jest w zasadzie nieopłacalna. Fakt istnienia jeszcze tej twórczości tłumaczy się tylko tą okolicznością, że w olbrzymiej większości autorzy dokonują zdjęcia przygodnie z okazji pobytów wczasowych lub kuracyjnych w danych miejscowościach, w czasie podróży zawodowych lub też w miejscu względnie w pobliżu miejsca swego zamieszkania. Fotografują również reporterzy pewną ilość zdjęć krajoznawczych przy okazji wyjazdów dla dokonywania zdjęć aktualnych na zlecenie.

## 5. Trudności techniczne i terenowe

Na spadek fotograficznej twórczości krajoznawczej wpływa również spowodowany zniszczeniami wojennymi brak wysokogatunkowych materiałów technicznych i precyzyjnych aparatów posiłkowych.

Znacznym też ograniczeniom musiała ulec fotograficzna twórczość krajoznawcza ze zrozumiałych względów na obronność Państwa, zwłaszcza na terenach pogranicznych, na których właśnie leżą najważniejsze obiekty krajoznawcze jak góry, morze, jeziora i puszcze leśne.

STANISŁAW KRASSOWSKI

# Jeszcze na temat aparatu do masowej produkcji

Zamieszczony w N-rze 18 „Świata Fotografii" artykuł Dr T. Cypriana pt. „Aparat do masowej produkcji" podniósł wielkiej wagi zagadnienie skierowania nowopowstającego polskiego przemysłu fotograficznego na drogę najbardziej odpowiednią dla pomyślnego i celowego rozwoju uprawiania fotografii przez najszersze masy ludności.

Sądzę, że każdy mający coś do powiedzenia, nie powinien usuwać się od wzięcia udziału w rozpatrywaniu tej sprawy.

Traf zrządził, że powyżej przytoczony artykuł zbiegł się z przygotowanym przeze mnie artykułem na podobny temat, nie przesłanym do redakcji „Świata Fotografii" jedynie z powodu nagłej i późniejszej długotrwałej choroby, po której dopiero od paru dni powróciłem do pracy.

Nie poruszając poglądów w których zajmuję stanowisko jednakowe z Dr T. Cyprianem, ograniczę się jedynie do powtórzenia części mego artykułu stanowiących sprostowanie względnie uzupełnienie postulatów wysuniętych przez Dra Cypriana.

Przed przystąpieniem do rzeczy chciałbym do pewnego stopnia wylegitymować się z podstawy pobudzającej mnie do zabrania głosu.

Szukając zadowoleń i osiągnięć artystycznych, zresztą bez większego powodzenia, tylko na polu malarstwa akwarelowego, w uprawianej z górą od 40 (czterdziestu) lat fotografii, interesowałem się w najwyższym stopniu jedynie jej stroną techniczno-naukową i zastosowaniem w zakresie naukowym, technicznym, dokumentarnym i krajoznawczym, w czym udało mi się uzyskać wysoce zadawalniające wyniki.

Konkretne ich rezultaty w postaci kilkunastu tysięcy wszelkiej wielkości negatywów, zwykłych, stereoskopowych i barwnych, według wszelkich znanych do ostatniej wojny metod, uległy niestety zagładzie w czasie powstania warszawskiego wraz z posiadanym w owym momencie kompletem aparatów, na który składały się: 3 stereoskopowe: „Monobloc" firmy Jeanneret „Verascope" firmy J. Richard w Paryżu, „Heidoscop" firmy „Francke & Heidecke" w Brunświku, dalej ostatni model tejże firmy „Rolleiflex'a", „Contax" z doborem krótko i długoogniskowych objektywów, „Karat" firmy „Agfa" typ z objektywem 1 : 3,5 wreszcie kamery do płyt 6½ × 9 do 13 × 18 z mnóstwem wszelakich objektywów i migawek.

Dodam, że przeszedłem na „Contax" od „Leiki", będąc przez tą ostatnią zniechęcony trudnością zakładania błony i oczyszczania wnętrza kamery z kurzu i okruchów filmu.

Prócz tego, przez moje ręce i próby przeszły prawie wszystkie wybitniejsze aparaty i objektywy pochodzenia francuskiego, angielskiego, niemieckiego, po części amerykańskiego, jakie kolejno pojawiały się na rynku w ciągu owej przeszło 40-letniej mej kariery fotograficznej.

Pragnę więc z całą gotowością przyczynić się i swym doświadczeniem do rozwiązania zadań stawianych fotografii polskiej przez obecną chwilę.

Podzielając całkowicie zdanie Dr T. Cypriana, iż przemysł nasz winien swoją produkcję rozpocząć od popularnego typu aparatu skrzyneczkowego, dającego 12 zdjęć wymiaru 6 × 6 na błonie 6×9 na szpuli zarówno metalowej („620") jak i drewnianej, dodam od siebie następujące uwagi.

Celownik winien być r a m k o w y, jako nietylko najtańszy i najprostszy w wykonaniu, lecz przede wszystkim najlepszy. Daje on obraz nieodwrócony w żadnym kierunku, z najracjonalniejszego poziomu widzenia — z wysokości oczu, wolny od zniekształceń powstających przy brzegach pola w celownikach optyczno-lustrzanych, pozwala na łatwe celowanie w przedmioty w ruchu oraz na ścisłe określenie wycinka obrazu na błonie.

Natomiast wbudowanie i uregulowanie celownika lustrzanego jest konstrukcyjnie o wiele trudniejszym i droższym, a w użyciu, zwłaszcza dla początkującego — wręcz niepożądanym, gdyż oswaja go z nienaturalnym, zbyt niskim punktem widzenia, wciągającym w jeden z gorszych błędów — obejmowania w zdjęciu zbyt wiele przedniego planu o ile nie przekrzywiania aparatu do góry.

Poza tym, będąc prawidłowym w kierunku pionowym, obraz w celowniku lustrzanym jest odwróconym w kierunku poziomym, co niezmiernie utrudnia chwytanie ruchów i kompozycyjne skoordynowanie obrazu celownika z widzianą bezpośrednio przez oczy naturę.

Potwierdzeniem tego był mój „Rolleiflex", niewątpliwie najlepszy tego typu aparat, którego jednak choć jedyną, lecz wszędzie dotkliwie odczuwaną wadą była niemożność zdejmowania z wysokości oczu.

Mające do tego służyć nasuwane dodatkowe lusterko zupełnie nie odpowiadało swemu przeznaczeniu, a dopiero po wmontowaniu przeze mnie prowizorycznego celownika ramkowego, zaczęło się dla mnie prawdziwe przyjemne użytkowanie „Rolleiflex'a" i opracowywanie kompozycyjnie bez porównania łatwiejsze od tak reklamowanego przez fabrykę komponowania w lustrze, nie mówiąc już o zdjęciach sportowych, rodzajowych i w ogóle w ruchu.

Stąd też w pismach fotograficznych często pojawiały się porady jak wykonać i założyć celownik ramkowy na „Rolleiflex" i ostatni model

„Rolleicord'a", a nawet znana w Anglii wytwórnia precyzyjnych przyrządów podjęła produkcję takich specjalnych celowników.

Korpus kamery musi być wykonany z metalu np. wytłoczony z blachy, oklejony imitacją skóry, jak to np. czyniono w aparatach „Box-Tengor" firmy Zeiss-Ikon, które zachowały przez długie lata dobry wygląd.

Tył kamery całkowicie odejmowany, aby można było zamienić go na inny, przystosowany do kaset na płyty szklane lub cięte błony.

Aparaty z mas plastycznych, a szczególnie z najsłabszej z nich — bakelitu, są zbyt kruche: pękają przy opuszczaniu na ziemię, a nawet przy stosunkowo niezbyt silnym uderzeniu. Zamykane na zawiasach części łatwo odłamują się i śrubki i nity w masie plastycznej źle trzymają się i też sprzyjają powstawaniu pęknięć.

W tym wypadku przykładem może być ostatni model „Brilliant'a", Voigtlaender'a, z masy plastycznej, niewątpliwie ładny lecz zarazem rozpaczliwie nietrwały, w którym po cokolwiek dłuższym użyciu zawsze coś odłamywało się, pękało i kruszyło się.

Tym bardziej więc należy tego unikać w kamerze mającej znaleźć się w niedoświadczonych rękach i w warunkach uniemożliwiających ostrożne obchodzenie się.

Objektyw musi mieć jasność nie mniej niż 1 : 8, lepiej 1 : 6,3 i przysłony zasuwkowe lub obrotowe z otworami 1 : 8, 1 : 11, 1 : 16 i 1 : 22 względnie 1 : 6,3, 1 : 9, 1 : 12,5, 1 : 18, 1 : 25.

Typ optyczny: anastygmat 3 soczewkowy według formuły Cooke-Taylor; jest on w wykonaniu łatwy i tani. Konieczne jest nastawienie na ostrość przez obracanie przedniej soczewki, na odległość: 1 m, 1,5 m, 2 m, 3 m, 4 m. 5 m, 8 m, 12 m, 20 m, „oo". przy czym bardzo pożądane jest możliwe wgłębienie oprawy by stanowiła poniekąd osłonę przeciwsłoneczną, przewidzianej do zakładania filtru.

Długość ogniskowa objektywu nie mniejsza od 84 mm pożądana do 90 mm.

Stosowana powszechnie przy formacie 6 × 6 ogniskowa = 75 mm jest stanowczo zbyt krótką.

Poza specjalnymi szerokokątnymi układkami optycznymi, niema 3 i 4 soczewkowego objektywu o ognisku = 7,5 cm, któryby przy pełnym otworze pokrywał ostro aż do rogu powierzchnię 6 × 6 cm. Np. stosowany w „Rolleiflex'ach" słynny „Tessar" o ogniskowej = 7,5 cm — przy całym otworze 1 : 3,5 kryje ostro zaledwie 4 × 4 cm, a przy 1 : 8 dosięga 5 × 5 cm.

Dopiero przy ognisku = 8,4 cm, otworze 1 : 8 i wyborowym wykonaniu, następuje dobre pokrycie formatu 6 × 6 cm.

W omawianym aparacie popularnym, jego obraz 6 × 6 cm równa się pojedynczym obrazom stereoskopowym 6 × 13 cm. W ojczyźnie i w kraju najwięcej rozpowszechnionej fotografii stereoskopowej — we Francji, gdzie budowano najbardziej precyzyjne na świecie aparaty stereoskopowe 6 × 13 cm (firmy „I. Richard", „L. Gaumont & Cie" i inne), przy najwyższej klasie objektywów, stosowano bezwzględnie długości ogniskowe 8,4 — 8,5 cm.

Różnica ostrości przy pełnym otworze i perspektywie obrazów otrzymywanych wyżej przytoczonymi francuskimi aparatami, odznacza się swą wyższością nad zdjęciami pochodzącymi z aparatów 6 × 13 cm o objektywach mających długość ogniskową = 7,5 cm, jak np. niemieckie „Stereflektoscop" Voigtlaender'a lub „Heidoscop" France & Heidecke, lub w końcu z kamer 6 × 6 cm „Rolleiflex", „Ikoflex", „Superba" itp.

Najtrudniejsza jest może sprawa migawki.

Zorientować się w niej możemy przez analizowanie jakie są przeciętne potrzeby naświetlenia ze względu na pogodę, ruch zdejmowanych przedmiotów i uniknięcia wstrząsu przy spuszczaniu migawki w czasie zdjęć z ręki, tj. bez statywu lub innego oparcia.

Przyjmując dokonywanie zdjęć wyłącznie na dworze, w godzinach południowych, wiemy, że w miesiącach listopadzie, grudniu, styczniu i lutym, zdjęcie np. grupy ludzi lub bliskich przedmiotów, budynków, na błonie o czułości 18° Din (około 28° Sch.), w dniu słonecznym i przesłonie 1 : 8 wymagać będzie naświetlenia ok. $^1/_{25}$ sek.

Z drugiej strony, dla zdjęcia na takiejże błonie i przy 1 : 8, idących krokiem ludzi, pochodów, na odległość 5—12 mtr, pełnym słońcu w miesiącach letnich naświetlanie wynosić musi około $^1/_{100}$ sekundy.

Ponieważ wyżej podane przykłady stanowią ogromną większość tematów fotografii amatorskiej, od pierwszej chwili zajęcia się nią przez początkujących, przeto należy liczyć się z koniecznością dawania przez migawkę, o ile aparat popularny ma być naprawdę pożyteczny, naświetleń na czas oraz momentalnych w granicach od $^1/_{25}$ — $^1/_{100}$ sek. z jeszcze pośrednim czasem $^1/_{50}$ sek., który właściwie będzie najczęściej używany dla dalszych scen ruchomych, krajobrazów z filtrem itp.

Migawka taka może składać się z zasuwki przesuwanej w płaszczyźnie przesłony lub za objektywem, z szybkością regulowaną bądź przez kolejne włączanie 3-ch spiralnych sprężyn, bądź też przy pomocy tłoczka.

Konstrukcja taka jest w wykonaniu prostą, bardzo trwałą, funkcjonowanie jej jest niemal niezmienne i praktycznie niezależne od temperatury i wilgoci, z dokładnością działania, łatwą do utrzymania w granicach ± 10%.

Migawki takie miałem w użyciu 30 lat w wyliczonych na wstępie francuskich aparatach stereoskopowych oraz w kamerze angielskiej 9 × 12 Newman and Guardia i nigdy nie sprawiły zawodu, którego tak często doznałem później ze strony migawek sektorowych, nawet „Com-

pur', bez porównania więcej skomplikowanego i wrażliwego na nieumiejętne lub niezbyt ostrożne obchodzenie się.

Choć ten szczegół w tej chwili nie jest aktualnym, jednak zasługuje na wzmiankę fakt, że np. migawki „Monobloc" i „Verascope" dawały stale maksymalną szybkość $^{1}/_{400}$ sekund jak to stwierdza się przy ścisłej kontroli np. migawek „Compur Rapid" nastawionych na oznaczaną na ich pierścieniu cyfrę „400" lub „500".

Szczególną uwagę należy zwrócić na miękie, bez wstrząsu, spuszczanie migawki, w czym cytowane francuskie i angielskie aparaty były niezrównane.

Muszę oświadczyć, że niebezpieczeństwo wstrząsu poznałem dopiero w użytkowaniu migawek „Compur" i „Ibsor"; zwłaszcza ta ostatnia wprost uniemożliwia zdjęcia nieporuszone przy naświetleniu krótszym od $^{1}/_{100}$ sek. — która nawiasem mówiąc rzadko przewyższa faktycznie $^{1}/_{60}$ sek.

Niestety, jak we wszystkim, tak i tutaj moda i reklama biorą górę zarówno nad słusznością techniczą jak i estetyką.

Popularna kamera musiałaby być wyposażoną nietylko w gniazdko gwintowane do statywu lecz i w dwa uchwyty: do odległościomierza i celownika lustrzanego oraz gniazdko do wężyka.

Jako dodatki należy przewidzieć na razie:

Futerał typu „pogotowie" z trwałego materiału, dermatoidu, impregnowanego brezentu itp.

Celownik lustrzany, którego potrzeba da się nieraz odczuć w wypadkach zdjęć dokonywanych z poziomu niższego, niż oczy.

Odległościomierz typu o przedzielonym na dwie połowy obrazie, z podziałką analogiczną ze skalą na objektywie.

Jest to przyrząd właściwie niezbędny dla zdjęć bliższych od 5m, którego koszt sowicie opłaci się w krótkim czasie przez zmniejszenie ilości zdjęć popsutych przez złe nastawienie na ostrość.

Filtr żółty — wystarczy jednej gęstości przedłużającej dwukrotnie naświetlenie na błonie panchromatycznej.

Soczewka przybliżająca o ognisku 50 cm — niezbędna dla zdjęć bliskich drobnych przedmiotów, do których potrzebna odległość musi być odmierzona miarą.

Wężyk o długości około 15 cm. Znajdujące się tak często w handlu krótsze wężyki są niepraktyczne.

Wymienny tył do matówki i metalowych kaset na płyty szklane lub cięte błony $6^{1}/_{2} \times 9$. Do bieżących zdjęć błona zwojowa jest bez wątpienia najodpowiedniejszym materiałem. W poważniejszych pracach reprodukcyjnych, technicznych, laboratoryjnych, do których proponowana wyżej optyka czyni aparat popularny najzupełniej wystarczającym, zachodzi często potrzeba zdjęć pojedynczych, na różnym, czasem bardzo specjalnym materiale negatywowym np. szczególnie kontrastowym, drobnoziornistym, uczulonym na promienie ultra-czerwone itp.

Oczywiście, można tutaj przyjąć, że kolejność wypuszczania przyborów dodatkowych, musiałaby uwzględniać ich stopień potrzeby, który zresztą znalazł odpowiednik w powyższym uszeregowaniu opisów poszczególnych przyborów.

Aparat taki byłby w całym tego słowa znaczeniu pełnowartościowym, nie nadmiernie kosztownym. Będąc dostatecznie trwałym i prostym dla początkującego, dawałby tyle możliwości, iż w bardzo wielu wypadkach zaspakajałby wszystkie normalne potrzeby i zaawansowanego amatora.

Natomiast jestem zdania, iż należy zerwać z utartym szablonem tanich, mało- albo raczej bezwartościowych „box'ów" typu przedwojennego, ze słabym objektywem, jednoszybkościową migawką i niedostateczną ilością przysłon.

Był on wyrazem fałszywej polityki prywatnego przemysłu fotograficznego dążącego do sprzedania jednemu klientowi jaknajwiększej ilości aparatów, łudząc go w reklamach z początku prostotą i taniością „box'ów" — będącą w końcu zmarnowanymi pieniędzmi; następnie szybko poznającemu braki „box'u" amatorowi zręcznie podsuwano aparat cokolwiek lepszy i droższy, aczkolwiek jeszcze nie kompletny i tak dalej, aż do oświadczenia, że naprawdę coś dokonać można w fotografii tylko ostatnim modelem „Rolleiflex'a", „Leiki" lub „Contax'a".

Musimy z całą odwagą od tego szablonu uwolnić się i przyjąć nowe założenia.

Z punktu widzenia racjonalizacji popularyzacji fotografii, niezbędnym jest by początkujący od razu posiadał aparat pozwalający na gruntowne poznanie i opanowanie podstaw fotografii, a następnie mógł jej z całym zainteresowaniem oddać się bez konieczności czynienia ponownego wydatku na nowy bardziej kompletny typ aparatu.

Sprawa proponowanego przez Dra T. Cypriana następnego aparatu, mianowicie składanego na błony $6 \times 9$ nasuwa jeszcze więcej zastrzeżeń.

Ma być to typ wyższy, z objektywem o świetle 1:4,5 w rodzaju „Triotar" i migawką „Compur" lub „Ibsor".

I tutaj należy pamiętać, że przy stosowanej zwykle dla formatu $6 \times 9$ odległości ogniskowej 10,5 cm nie tylko „Triotar", niewątpliwie jeden z lepszych z trzysoczewkowej konstrukcji, lecz i najlepszy czterosoczewkowy „Tessar", przy pełnym otworze 1:4,5 — wymiaru $6 \times 9$ ostro, aż do rogów nie pokrywa. „Triotar" musiałby mieć długość ogniskową nie mniejszą od 13,5 cm, a „Tessar" — 12 cm, co znów nie da pogodzić się z normalnymi rozmiarami takich kamer.

Trzeba przyznać, że aparat składany na błony 6 × 9 jest tak ponętny swą porędnością, zgrabnym, eleganckim wyglądem itp., że w zrozumiały sposób pociąga niekompetentnego nabywcę i powoduje fabrykantów do raczej beznadziejnego usiłowania zaspokojenia tej kategorii nabywców.

Ja sam kilkakrotnie zostałem skuszony przez taki aparat, pomimo, iż brakiem znawstwa tłumaczyć się nie mogę i za każdym razem sprzeniewierzenia się swemu doświadczeniu gorzko żałowałem.

Podkreślam niekompetencje nabywców, gdyż dla oznajmionego z techniką fabrykacji aparatów jasnym jest, że prawdziwie wyższy typ składanego aparatu, w którym dokładność samej kamery choć w części wykorzystałaby doskonałość stosowanej zwykle optyki byłby niepomiernie kosztowny.

Z niezliczonych kamer składanych na błony 6 × 9, które miałem okazję zbadać przez 40 lat, j e d y n i e tego rodzaju rzeczywiście nie nasuwające zastrzeżeń aparaty były angielskich firm Adams oraz Newman & Guardia, o usztywnieniu przedniej części przez układ nożycowy, lecz kosztowały — o ile pamiętam — około 45 funtów w pełnej złotej walucie.

Natomiast ani jedna z firm francuskich, niemieckich i amerykańskich nie produkowała takiego składanego aparatu na błony 6 × 9 zasługującego na miano wyższego typu pomimo wyposażenia w najlepszą optykę i migawkę, gdyż zdawały sobie sprawę z niemożności osiągniecia w sprzedaży ceny wynikającej z kosztów precyzyjnej fabrykacji.

Wykonanie konstrukcji składanej w której płaszczyzna błony 6 × 9 byłaby stale, na całej powierzchni ściśle prostopadła do osi objektywu, nie tylko w chwili montażu, lecz i po nawet krótkim użytku przedstawia trudności techniczne co do materiału, mechanicznej obróbki i montażu tak wielkie, że fabrykanci poprzestają zwykle na bardzo niewystarczających, w pojęciu fachowca, wynikach, sugestionując za to klienta efektownym wyglądem, świetną, aczkolwiek w tym wypadku niewykorzystaną optyką, najlepszą migawką, jaka w takiej kamerze daje się umieścić oraz . . . pięknym futerałem.

Miałem ostatnio w swych rękach kamery niemieckie „Super-Bessa" „Super Ikonta" i „Commando" angielskiej firmy „Ensign" — nowe, niemal prosto ze sklepu i ż a d n a nie dawała, nawet przy średnim otworze 1:5,6 lub 1:8 jednolicie ostrego obrazu: jeżeli był on zadawalniający z jednego boku lub rogu, to brak było ostrości z innej strony.

Rzecz prosta, było przy tym uwzględnione normalne zmniejszanie się ostrości od środka obrazu ku jego peryferiom, lecz chodziło o to, by ten spadek ostrości równomiernie, symetrycznie rozkładał się dookoła punktu środkowego błony.

Przy dokładnym badaniu okazało się, że pomimo pozornej ostrości, przy każdym wyciągnięciu czołówki aparatu, ustawiła się ona coraz to inaczej w stosunku do płaszczyzny błony.

Wymieniłem trzy aparaty — b. drogiego, najwyższego obecnie na rynku poziomu w tym typie i nie chciałbym żadnego z nich posiadać.

Cóż dopiero można by powiedzieć o wszystkich tańszych fabrykatach, zwykłych „Bessa'ch", „Ikontach", „Agfach", niezliczonych „Kodak'ach" itp.

Z punktu widzenia handlowego są one dobrym korzystnym towarem, z punktu widzenia zaś prawdziwej fotografii, niezależnie od cokolwiek niższej czy wyższej ceny — wręcz małowartościowe.

Łatwo się o tym przekonać z faktu, że w laboratoriach przyjmujących błony do wywołania, największy odsetek wadliwych zdjęć zauważa się w formacie 6 × 9, który jest zdejmowany wyłącznie prawie aparatami składanymi, wówczas nawet gdy zdjęcia te pochodziły z najdroższych kamer.

Prócz tego, po cokolwiek dłuższym użytku, zawsze czeka niespodzianka w postaci całej serii zdjęć zaświetlonych przez szczelinę, która niespostrzeżenie utworzyła się w którymś załamaniu mieszka.

Co do migawek, to podtrzymując w całej rozciągłości uwagi wypowiedziane już w związku z popularnym aparatem 6 × 6, uwzględniając szczupłość miejsca w składanych kamerach 6×9, trzeba się pogodzić z migawką sektorową centralną, którą najlepszą jest „Compur" i „Prontor", zaś „Ibsor", jak wspomniałem ma wadę konstrukcyjną wywołującą wstrząsy przy szybkościach poniżej $^1/_{100}$ z migawek automatycznych, tj. nienaciąganych przed zdjęciem, najznośniejszą jest „Pronto" i „Deryal", o ile wskazane na tarczy szybkości nie odbiegają zbytnio od faktycznego czasu, co zwykle ma miejsce do 50%.

Mam wrażenie, że najbezpieczniej byłoby, uważać aparat składany na błony 6 × 9, przynajmniej na dłuższy czas za nieaktualny.

Jeżeli mimo wszystko, uleganie naśladownictwa i niekompetentne żądania doprowadzą do narzucenia obecnemu polskiemu przemysłowi fotograficznemu składanego aparatu 6 × 9, to nie łudźmy się, że można go będzie zaliczyć do wyższego typu, choć by go zaopatrzyć w „Compur" i objektyw 1:4,5 (w każdym razie nie „Triotar").

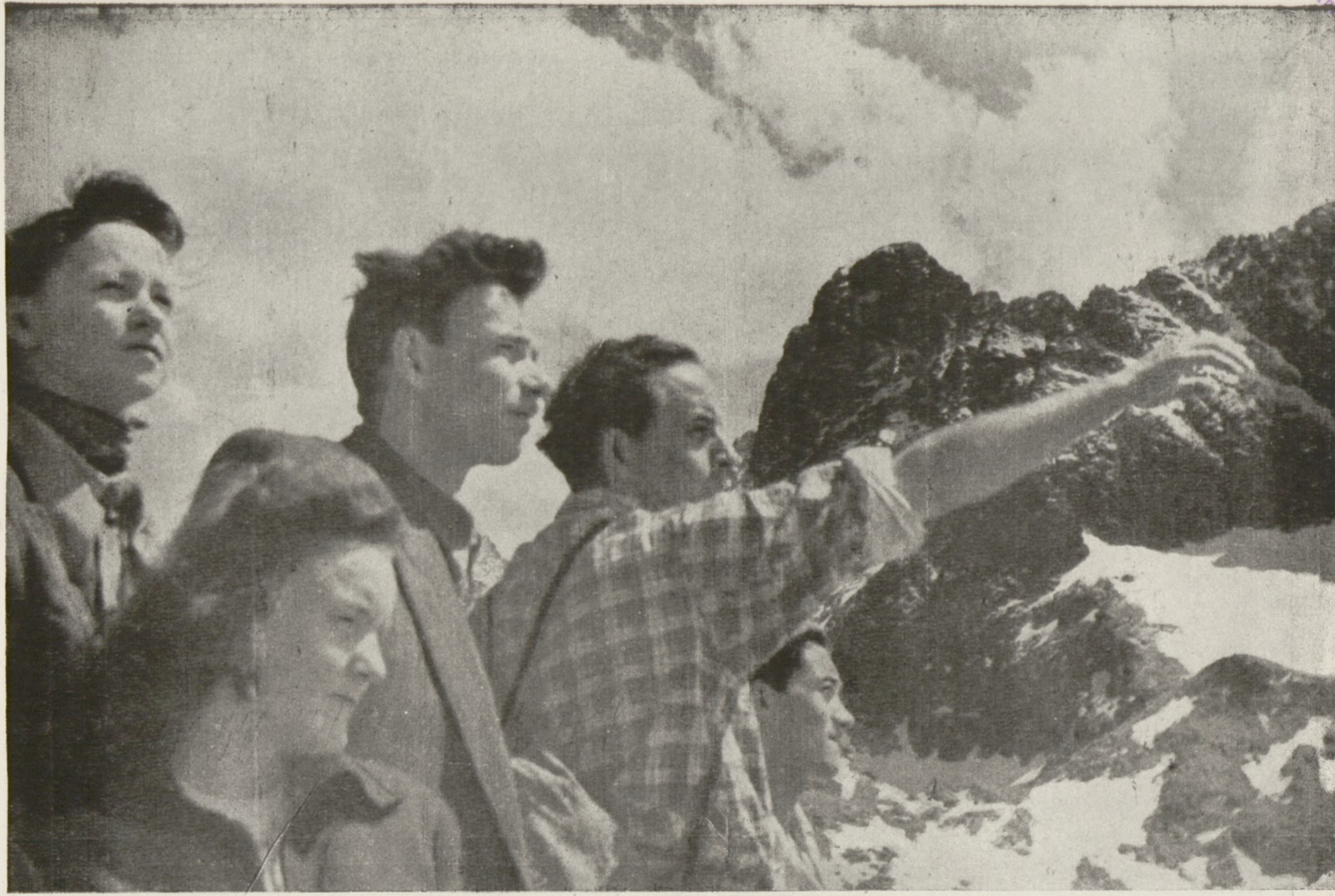
Następnie lustrzanka 6 × 6.

Czy ma być jedno- czy dwuobiektywową?

Wiemy jak szeroko dyskutowano na całym świecie nad tym pytaniem.

Jedno obiektywowa lustrzanka obarczona jest następującymi minusami:

Pierwszym z nich jest podnoszenie się lustra przed zdjęciem, by widziany na matówce obraz mógł odtworzyć się na błonie. W najlepszych



„Przed nami Rysy“
(brom)

Jerzy Sierosławski
Mikoszowice Śląskie



„Wczasowicze w drodze do Morskiego Oka"
(brom)

Roman Trzeszewski
Łódź



„Wczasy zimowe"
(brom)

Zenon Maksymowicz
Poznań



„W świetlicy na wczasach“
(brom)

Jerzy Strumiński
Poznań

dotąd istniejących konstrukcjach „Primar", „Korelle", Beierflex", a ostatnio wzorowany na „Korelle" angielskiej „Agiflex" — rzadko udaje się uniknąć przy naświetlaniach dłuższych od 1/100 sek. wstrząsu przez poruszające się do góry lustra. Najmniej może daje się to odczuwać w „Exakta" 6 × 6, za cenę znów nadmiernej wagi aparatu.

Drugim minusem jest konieczność stosowania migawki szczelinowej (roletowej) naogół w większych formatach nietrwałej, w pewnych wypadkach silnie zniekształcającej obraz, często nierówno go naświetlającej i mało odpowiedniej dla wolniejszych naświetleń.

Znana i wysoce ceniona przez solidność swych wyrobów fabryka „Mentor" w Dreźnie, wyspecjalizowana w lustrzankach dużego formatu, uczyniła próbę na kilka lat przed wojną zastąpienia migawki szczelinowej przez bez wątpienia znacznie lepszą od niej migawkę „Compur" i wypuściła na rynek lustrzankę 6 × 9 pod nazwą „Compur-Reflex", lecz wielka komplikacja budowy i niepewność działania mechanizmu poruszającego lustro w uzgodnieniu najpierw z otwarciem, następnie zamknięciem i ponownym otwarciem migawki w chwili zdjęcia, sprawiły że po pierwszej serii fabrykacji tego aparatu zaniechano.

Dalszym minusem jest nastawianie na obraz zaciemniony bądź przez potrzebną w danych warunkach zdjęcia normalną przesłonę 1:5,6, 1:8 lub 1:11, bądź przez filtr, co ogromnie utrudnia dobrą ocenę ostrości i głębokości, wreszcie przykro odczuwane przez wiele osób znikanie obrazu przed samym zdjęciem.

Niemałą też niedogodnością jest duży ciężar kamery przez wbudowanie w nią długiego wyciągu.

Jedynym równoważnikiem tych niedomagań jest wymienność objektywów, stanowiąca dogodność cenną jedynie w rzadkich wypadkach, gdy specjalne cele usprawiedliwiają trud noszenia zazwyczaj ciężkich objektywów długoogniskowych, statywu itp.

W olbrzymiej zaś większości wypadków, wystarcza dobrze dobrany jeden objektyw o normalnej długości ogniskowej.

Można jeszcze zaliczyć teoretycznie do plusów lustrzanki jednoobjektywowej brak tzw. paralaksy, tj. różnicy pomiędzy osią obrazu celowniczego a odtworzonego na zdjęciu, lecz jak to dalej jest wyjaśnione, plus ten w praktyce prawie nie zaznacza się.

Z tych przesłanek wyłoniła się lustrzanka dwuobjektywowa.

Odpada w niej podnoszenie lustra — wstrząs i znikanie obrazu przed zdjęciem.

Jej migawka „Compur" przewyższa wszelkie szczelinowe i nie zniekształca nigdy obrazu.

Nastawianie przy pełnym otworze 1:2,8 lub 1:3,2 objektywu celowniczego, wolne od żółtego filtru i zaciemniania mniejszymi przesłonami objektywu fotograficznego, daje w rezultacie z łatwością na zdjęciu głębię i stopień ostrości z trudem tylko osiągalny w lustrzance jednoobjektywowej i jakimkolwiek innym aparacie prócz dobrych małoobrazkowych.

Stąd pochodzi ogromna przewaga „Rolleiflex'ów" i „Rollecord'ów" w ilości premiowanych na wystawach zdjęć, w porównaniu z innymi aparatami i formatami.

Przeciwstawiane dwuobjektywowym lustrzankom zarzuty: paralaksy i niewymienności objektywów teoretycznie słuszne, w praktyce okazały się niemal bez znaczenia.

Dla odległości do 3 m, paralaksa nie zaznacza się szkodliwie; dla bliższych, do 1,5 m — wystarcza ustawiane na matówce środka obrazu niżej o + ½ centymetra, zaś dla bardzo bliskich zdjęć dokonywanych z soczewkami przybliżającymi na 30—50 cm, wystarczy po nastawieniu na środek matówki, aparat przed zdjęciem postawić wyżej np. przez podłożenie klocka drewnianego o różnicę pomiędzy osiami objektywu celowniczego i fotograficznego, względnie o tą samą różnicę umieścić niżej przedmiot zdjęcia.

Niewymienność objektywu, poza wybitnie specjalnymi wypadkami zdjęć długoogniskowych, gdyż prawdziwie szerokokątnych i jednoobjektywowa lustrzanka nie daje, też nie gra roli, gdyż dzięki wyjątkowej zazwyczaj ostrości zdjęć lustrzanką dwuobjektywową, wycinek z nich powiększony w odpowiedniej skali zwykle co najmniej nie ustępuje zdjęciu lustrzanki jednoobjektywowej z normalnym teleobjektywem.

Opieram powyższe nie na reklamowych twierdzeniach fabrykantów „Rolleiflex'a", lecz na mnóstwie osobiście przeprowadzonych prób z „Rolleiflex'em" i lustrzankami jednoobjektywowymi „Mentor" 9 × 12 i „Beierflex" 6 × 6.

Wynikałoby z tego, że powinniśmy mieć na uwadze tylko lustrzankę dwuobjektywową, pozostawiając wymienność objektywów dla kamer kasetowych 9 × 12 i większych oraz małoobrazkowych.

Odnośnie mechanicznej konstrukcji, zgadzam się najzupełniej, że najwłaściwszym jest przesuwanie objektywu i celownika fotograficznego w oprawach ślimakowych sprzężonych przy pomocy kół o wolnym od luzu uzębieniu ukośnym.

Stosowany w ostatnich seriach „Rolleiflex'a" i „Rollecord'a" przesuw przy pomocy dwóch mimośrodów osadzonych na wspólnej osi, z przeciwdziałaniem sprężyny zwrotnej, daje wprawdzie idealnie identyczne dla obydwóch objektywów nastawienie, nie chroniące jednak dostatecznie wysuwającej się przedniej części kamery od przegięć w tył w razie silniejszego nacisku na przód aparatu, co przy równej dokładności

nastawiania w oprawach ślimakowych nie może mieć miejsca, co się w zupełności potwierdza np. na przykładzie kamery „Superba" — Voigtlaender'a.

Kontrola przesuwu błony i jej prowadzenie powinny być takie jak w „Rollecord'zie", który pod tym względem jest niezrównany.

Aparaty „Brilliant", poza najwyższym modelem posiadającym nastawianie ostrości na matowy krążek w celowniku, nie mogą być zaliczane do lustrzanek. Są to po prostu „box'y" z dużym celownikiem i lepszą optyką, natomiast z gorszym prowadzeniem błony, na której obraz przylegający do rogu sąsiadującego z rolką kontrolującą przesuw błony jest przeważnie nie ostry.

Co do optyki naszej polskiej dwuobjektywowej lustrzanki, to musiałaby ona odpowiadać założeniom wypowiedzianym wyżej w związku z popularnym aparatem 6 × 6 tj. mieć długość ogniskową nie krótszą od 84 mm z wyjątkiem jasności, którą należałoby powiększyć do 1:3,5 w objektywie fotograficznym, przewidując zarazem 1:2,8 dla objektywu celowniczego. Jako migawkę, musiałoby się mieć na widoku typ „Compur".

Wreszcie sprawa kamery małoobrazkowej.

Jak wspomniałem, byłem przez szereg lat posiadaczem „Leiki" i „Contax'a". Będąc naogół zwolennikiem celowania z wysokości oczu, jednak odczuwałem niejednokrotnie brak celowania z niższego poziomu przez lustro. Wsuwany zaś dodatkowo w „Contax" celownik lustrzany nie był zadawalniający wskutek zbytniego, blisko o połowę zmniejszenia obrazu.

Odległościomierz również nie zawsze dobrze wywiązywał się ze swego zadania i jego sprzężenie z objektywem łatwo ulegało po pewnym czasie rozluźnieniu prócz tego, że czasem niezupełnie uzgadniało się z objektywami wymiennymi.

Wrażliwość zaś odległościomierza na uderzenia, upuszczenie aparatu, jest w zbyt przykry i powszechny sposób znana by potrzeba było więcej nad tym rozwodzić się.

Dlatego też przypuszczać można, że przyszłość należy w małoobrazkowym formacie do lustrzanki jednoobjektywowej, gdyż tutaj, wobec konieczności maksymalnego wykorzystania miniaturowego formatu, potrzeba wymiennych objektywów jest niezaprzeczalną, zaś małe wymiary pozwalają na podnoszenie się lustra bez wstrząsu.

Z ogromnym więc zainteresowaniem obejrzałem, wprawdzie przez krótką chwilę, na Targach w Poznaniu nowy „Contax-S", uważając, że stanowi on cenny postęp w małoobrazkowych konstrukcjach; o ile zauważyłem, brak w nim jednak możności celowania poniżej poziomu oczów, co np. przy reprodukcjach i wielu innych zdjęciach jest poważną niedogodnością.

Poza tym, zlikwidowanie odległościomierza, wszystkich tak kosztownych dodatkowych celowników, uwolnienie się całkowicie od paralaksy przy bliskich zdjęciach, stanowi niezmiernie godne uznania uproszczenie w porównaniu z poprzednimi modelami „Contax'ów".

Zastosowany po raz pierwszy w „Contax-S" pryzmat 5° boczny, całkowicie prostujący obraz odbity w lustrze, pozwalający na nastawianie ostrości na matówce z wysokości oczu, jest optyczną ciekawością.

Czy stanowi jednak nowość tak sensacyjną jak to głosi broszurka fabryczna i jak mnie zapewniał demonstrujący aparat przedstawiciel firmy „Zeiss-Ikon" — można trochę wątpić. Możność celowania przez ten pryzmat z wysokości oczu bynajmniej nie jest lepszą, niż w dobrym celowniku ramkowym. Jednoczesne zaś nastawianie na matówce np. zdjęć sportowych nie wchodzi w grę, gdyż nikt nie jest w stanie takie nastawienie osiągnąć dla szybko poruszających się przedmiotów. Może być użyte tylko nastawienie na skalę., co dla odległości przewyższające 5 m daje wyniki nie gorsze, niż matówka lub odległościomierz.

Dopiero przy bliższych odległościach nastawianie np. na matówkę, staje się niezbędnym, lecz wtedy nie ma się do czynienia z szybkim ruchem i wtedy odwrócenie boczne obrazu widzianego bezpośrednio w lustrze, bez pryzmatu, przestaje sprawiać trudności:

Jedynie przy zdjęciach np. portretów „Contax-S" ma tą wyższość, że pozwala nastawiać na ostrość trzymając pionowo aparat. Zwykle jednak wtedy dość jest czasu by w normalnej lustrzance najpierw nastawić na ostro w położeniu poziomym, a po tym szybko nadać aparatowi pozycję pionową i zrobić zdjęcie przez celownik ramkowy.

Dla ewentualnej produkcji w Polsce małoobrazkowej kamery, prawdopodobnie najodpowiedniejszą będzie lustrzanka jednoobjektywowa, o normalnej konstrukcji, z dobrym celownikiem ramkowym; w typie istniejącej dotąd „Kine-Exakta" lub bardziej jeszcze „Praktiflex", z pewnymi niewielkimi zmianami, zwłaszcza w trwalszym wykonaniu, z trybami migawki frezowanymi z twardego brązu i łożyskami kulkowymi przy głównych łożyskach, jak to zostało zastosowane w najnowszych seriach „Leiki" i w jej imitacji fabrykowanej w Anglii przez firmę Reid & Sigrist.

Przed kilku laty, potrzebując aparatu małoobrazkowego z wymiennymi objektywami, a nie mogąc zdobyć się po katastrofie powstaniowej na niedostępne dla mnie ceny „Leiki", „Contax'a" lub „Kine-Exakt'y", zobaczyłem u mego znajomego mechanika rozebrany „Praktiflex", w którym zwróciłem uwagę na stosunkowo solidne wykonanie mechanizmu migawki, nie gorsze, niż w aparatach o wiele droższych, jak też i na bar-

dzo łatwe ładowanie i doskonałe prowadzenie błony. W sklepach wówczas znajdowało się z tzw. rozrachunków operacyjnych wiele „Praktiflex'ów", choć tanio lecz z trudem sprzedawanych wskutek zniechęcenia kupujących przez rzeczywiście bardzo słabe wyposażenie optyczne, objektywy „Victar" 1 : 2,9, pełne wad, dające znośną ostrość zaledwie dopiero przy przysłonie 1:8 lub 1:11.

W drodze wymiany na „Karat" zdobyłem taki „Praktiflex", zamiast „Victar'a" wmontowałem przedwojenny „Xenar" Schneider'a 1:2,8 o takiejże długości ogniskowej 5 cm. Po dokładnym uregulowaniu przeze mnie nastawienia skali, „Praktiflex" mój dał przy wszystkich przesłonach wyniki przewyższające wszelkie me oczekiwania, stanowczo nie ustępujące porzednio przeze mnie posiadanym „Leika" i Contax". Zachęcony tym, dostosowałem jako wymienne jeszcze „Xenar" 1:2,8 o długości ogniskowej 7,5 cm „Tessar" 1:3,5 o dł. ogn. 10,5 cm oraz „Telexenar" o dł. 18 cm i otworze 1:5,5.

Wszystkie te objektywy dają rezultaty jakich tylko można pragnąć, wbrew ogólnemu poglądowi, iż tylko objektywy specjalnie obliczone nadają się dla małoobrazkowej fotografii.

Trzeba spróbować by uwierzyć jak wielką wygodą jest z jednej strony celownik ramkowy którym, nastawiając na skalę, robię wszystkie zdjęcia poczynając od 5 m, a z drugiej strony nastawianie na matówkę, czemu zawdzięczam jak najlepsze wyniki przy reprodukcjach, zdjęciach długoogniskowymi objektywami, wolne od wszelkiej paralaksy, trudności nastawiania itd., przewyższając w tym wyraźnie „Contax-S".

Muszę nadmienić, że mój egzemplarz „Praktiflex'a" wykazuje zupełną dokładność w zestrojeniu lustra z powierzchnią błony.

Muszę również przyznać, że uważam w ogóle mój „Praktiflex" za znacznie dogodniejszy od straconego „Contax'a" i gdyby taka zmiana była nawet możliwą, to pod względem użytkowym nie oddałbym „Praktiflex'a" ani za stracony „Contax" ani za „Leikę" ani też za nowy „Contax-S".

Prototypem „Praktiflex'a" jest „Kine-Exakta" jednak znacznie delikatniejsza.

Brak u „Praktiflex'a" szybkości migawki mniejszych od 1/25 sek. nie ma znaczenia, bo koniecznym jest wtedy użycie statywu, a wówczas przez zmniejszenie przesłony można sprowadzić długość naświetlenia do 1/2 sek. lub 1 sek. i więcej, co z łatwością daje się wymierzyć przy pomocy wężyka.

Wbudowanie wolniejszych od 1/25 sek. czasów migawki, spowodowałoby, jak to ma miejsce u „Leika" i „Contax" znaczne skomplikowanie i zmniejszenie niezawodności mechanizmu.

Prawdopodobnie więc najbardziej celowym byłoby skierowanie studiów nad przyszłym polskim małoobrazkowym aparatem na typ „Praktiflex", z objektywem czterosoczewkowym, jak „Tessar" o sile świetlnej 1:3,5, najwyżej 1:2,8 oraz długoogniskowym 1:4,5 = 13,5 cm i 1:5,6 = 18 cm.

Przewidywane przez Dra T. Cypriana zastosowanie pryzmatu „Contax'a-S" również i do przyszłej polskiej lustrzanki 6 × 6 wydaje się mało celowym, gdyż przy tej wielkości obrazu, pryzmat musiałby stanowić duży i niepomiernie ciężki blok szkła, za wszelkimi w większych formatach złymi stronami migawki szczelinowej, wstrząsów od ruchu lustra i niemożnością celowania z poziomu niższego od oczu.

Streszczając wszystkie wyżej wyłuszczone względy, które rozciągnęły się na niespodziewanie długie wywody, możemy przyjąć, że:

Pierwszym etapem w Polsce winien być odpowiadający poprzednim uwagom popularny, lecz p e ł n o w a r t o ś c i o w y aparat 6 × 6, na błony 6×9, w żadnym razie zaś nie „box" w przedwojennym stylu, który po krótkim czasie używania, o ile amator pragnie posunąć się wyżej w fotografii, skazany był na leżenie bezczynnie po kątach lub na wyrzucenie.

Tylko — jak powtarza — taki pełnowartościowy aparat pozwoli na rozbudzenie w szerszych masach poważnego zainteresowania się fotografią i uczynić z niej trwałą i pożyteczną rozrywkę, a nie krótkotrwałą, zniechęcającą i kosztowną zabawkę.

Cokolwiek większy od „box'a" koszt produkcji może zrównoważyć się zmechanizowaną fabrykacją dużych serii, załatwianiem nabywania na spłaty, nie wydawaniem poświęcanych przez prywatną produkcję kolosalnych sum na reklamę i pośrednictwo handlowe, często obciążające prawdziwy własny koszt kilkuset procentami tzw. dodatkowych kosztów handlowych.

Drugim etapem mogła by być kamera małoobrazkowa, gdyż jest ona istotnie potrzebna.

Lustrzankę dwuobjektywową 6 × 6 stawiam dopiero na 3-cim miejscu, gdyż jej rolę w większości wypadków spełniałaby bądź małoobrazkowa kamera, bądź popularny aparat 6 × 6.

Zastanawianie się zaś i studia nad składanym aparatem do błon 6 × 9 można uważać na razie przynajmniej za nieaktualne.

Chcę przy tej sposobności zapewnić, iż nie mam najmniejszej intencji wszczynania polemiki z artykułem wielce szanownego Prezesa, Dra T. Cypiana, a byłbym tylko prawdziwie szczęśliwy gdyby moje doświadczenie zdobyte bardzo już niestety wieloma latami życia i znacznym nakładem pieniężnym, gdyż była to jedyna namiętność na którą sobie pozwalałem, obecnie przyczyniła się do stworzenia zdrowych podstaw dla rozpowszechnienia się fotografii w Polsce wśród najszerszych mas ludności.

WITOLD DEDERKO

# Cel istnienia

(Muzeum, Archiwum i Bibioteka Centralna Polskiego Towarzystwa Fotograficznego)

Gdy likwidowaliśmy wystawę sopocką „110 lat Fotografii Artystycznej i Użytkowej", postanowionym było, że z resztek eksponatów tej wystawy powstanie Muzeum Fotografii.

Niewiele tego zostało, gdyż eksponaty wystawy były depozytami i większość ich natychmiast po zamknięciu Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie powróciło do swych właścicieli.

Ponieważ jednak zaplanowano, Muzeum musiało powstać.

Muzeum to istało już od wielu lat w marzeniach grupki ludzi, zapaleńców tej idei. Jeszcze przed wojną w r. 1939 istniał projekt stworzenia takiego Muzeum. Zapoczątkowaniem miała być wystawa „Stulecie Fotografii", którą zamierzaliśmy otworzyć w rocznicę słynnego posiedzenia Akademii Nauk w Paryżu, 19 sierpnia. Niestety, „czasy" były „nie po temu", zbierały się chmury nad Europą, postanowiono więc wystawę odłożyć do uspokojenia się sytuacji politycznej, do listopada.

Kilka tysięcy cennych eksponatów, zbieranych z trudem w przeciągu dwóch lat, leżało w skrzyniach w lokalu ówczesnego PTF warszawskiego.

Niestety w listopadzie 1939 r. istotnie „czasy stały się nie po temu". Już nadszedł ponury okres okupacji.

Minęła wojna i myśl stworzenia Muzeum odżyła na nowo. Nie mieliśmy eksponatów. Tamte z przed wojny zaginęły. Trzeba było zaczynać od nowa.

Jak Don Kichot z wiatrakami, walczyła Koleżanka Janina Mierzecka z obojętnością do sprawy. Na każdym zebraniu PTF-u, w każdej rozmowie powracała do tego tematu. Została obrana Kustoszem nieistniejącego muzeum, lecz nie miała dosłownie żadnych technicznych możliwości do jego stworzenia.

Wydobywa z mroków zapomnienia kilkadziesiąt fotogramów przedwojennych, znajdujących się ongiś w zbiorach warszawskiego PTF. Była to tzw. „trzecia teka", do której dostawały się mniej wartościowe prace.

Lecz zachowanie się tej teki jest cudem prawie. Zachowały się prace oryginalne szeregu polskich fotografików, dziś już nie odtwarzalne.

Koleżanka Mierzecka postanowiła jednak z tym nikłym początkiem zacząć. Pisała dziesiątki listów, na które nikt nie odpowiadał. Pisała do rodzin zmarłych fotografików, posiadających Ich fotogramy, niestety obojętność tych rodzin do spuścizny była większa, niż najlepsze chęci pierwszego Kustosza Muzeum.

Na zjeździe PTF w r. 1950 delegaci Kustoszem wybrali Kol. Mgr. Pękosławskiego.

Zaczęła się skromna praca, ale już praca konkretna. Od tego czasu muzeum z kulkuset eksponatów wzrosło do ponad 3500 eksponatów.

Praca trwa. Trwa inwentaryzacja i pragmatyzacja. Trwa organizowanie nowoczesnego, postępowego w stylu pracy Muzeum i Archiwum.

Jaki jest cel naszej placówki?

Po co zbieramy stare rupiecie?

Komu to potrzebne?

Nie na zbieraniu rupieci polega nasza praca.

Nie ilość, ani jakość tych starych aparatów i zdjęć stanowi o wartości przyszłego Muzeum. Przyszłego, bo w tej chwili, z braku gablot zbiory znajdują się w szafach i skrzyniach.

Praca nasza polega na wykazaniu, jak rozwijała się fototechnika i fotografika na pożywce społeczno ekonomicznej czasów, w których kształtowało się jej oblicze.

Oglądając prymitywne aparaty fotograficzne z przed niespełna wieku, porównując je z aparatami współczesnymi, zaczynamy rozumieć, dlaczego zdjęcia z przed stu lat tak się różnią od dzisiejszych. Zaczynamy rozumieć, że narzędzie tworzy dzieło, że narzędzie, jak nas uczą klasycy materializmu kształtuje życie i psychikę człowieka.

Oglądając stare, niejednokrotnie śmieszne, jakże często rozczulająco rzewne zdjęcia, oglądając wyczyny rzemieślników fotografów, przedstawiające panie w ciasnych gorsetach na tle przeładowanych salonów, zaczynamy rozumieć, że nie co innego, a właśnie rozwijający się w tym czasie kapitalizm nadał styl fotografii, styl, który był w swojej pretensjonalności i bezsmaku odbiciem dążeń tych, którzy się właśnie fotografowali; odbiciem bezmyślnej chęci użycia, kupienia szczęścia za pieniądze i tylko za pieniądze.

Widzimy w zbiorach Muzeum prace Karola Beyera, pierwszego poważnego polskiego fotografa. Porównując prace jego z pracami zawodowców zagranicznych, dochodzimy do wniosku, że w Polsce poziom fotografii upadał wolniej, niż gdzie indziej.

Celem naszym jest właśnie takie zredagowanie Muzeum, aby te społeczne elementy były jak najlepiej dostrzegalne.

Celem naszym jest, aby młodzież, zwiedzająca nasze Muzeum widziala w tych fotografiach odbicie historii nie ze strony dekoratywności salonu. a z perspektywy nowej epoki.

Musimy pokazać ludziom zdjęcia, przedstawiające młodocianych złodziejów, których fotografowano dla rozrywki „cnotliwych, a sytych",

zamiast wychować tych „zbrodniarzy" na obywateli społeczeństwa, a w pierwszym rzędzie, zamiast ich nakarmić.

Musimy pokazać, jak zmieniały się style i upodobania, jak każdy nowy styl był buntem przeciw staremu, jak wreszcie żaden z nich nie był trwałym, rozwijał się i degenerował, aby ustąpić nowemu.

Wszystko to wiemy, wszystko rozumiemy, ale mało gdzie, tak wyraźnie jak w historii fotografii i fotografiki fakt ten się uwidacznia.

Tworzymy nową epokę w historii i dlatego musimy wszystkie możliwe środki poświęcić zwycięstwu tej epoki.

W roku bieżącym przystępujemy do prac wstępnych stworzenia pracy zbiorowej pt. „Monografia polskiej fotografii i fotografiki". Będzie to dzieło, jakby w zwierciadle odbijające zadania naszego Muzeum. W dziele tym winniśmy wykazać wszystko to, co obrazuje wzajemny stosunek układu społeczno-ekonomicznego do życia, do kultury na tle rozwoju fotografii i fotografiki.

---

M. W. WĄTORSKI

# „Piękno jest rzeczą trudną..."

reportaż z Wystawy „110 lat Fotografii Artystycznej i Użytkowej" w ramach III Festiwalu Plastyki w Sopocie, 1950 r.

Zwiedziłem wystawę „110 lat Fotografii Artystycznej i Użytkowej" otwartą w sierpniu 1950 r., w ramach III Festiwalu Plastyki w Sopocie. Poświęciłem na to całą niedzielę. Mogę powiedzieć, że zwiedziłem ją dość dokładnie. Na to, aby spokojnie, zupełnie dokładnie obejrzeć wszystkie eksponaty i wykresy, przeczytać wszystkie objaśnienia — trzebaby zużyć drugie tyle czasu. A słyszałem, że około 4/5 eksponatów nadesłanych na wystawę — nie zostało umieszczone z powodu poprostu braku miejsca i możliwości.

O czym świadczy ten fakt?

Przede wszystkim o ogromie kompleksu zagadnień, jakie wystawa ma zilustrować, przy tym o trudnym i odpowiedzialnym zadaniu, jakiego podjęli się jej organizatorzy, aby historię powstania i rozwoju oraz znaczenie społeczne swej ukochanej sztuki pokazać w sposób naukowo i historycznie wierny, a przy tym przystępny i atrakcyjny.

„Piękno jest rzeczą trudną" powiedział starożytny mędrzec. Oglądając wystawę dorobku wiedzy i sztuki fotograficznej śmiało możemy powiedzieć, że cytowane zdanie przede wszystkim dotyczy tej sztuki.

Wystawa ilustruje w sposób dobitny walkę uczonych z przyrodą o tajemnice „sztuki rysowania światłem", walkę uporczywą i konsekwentną na przestrzeni wieków, uwieńczoną jakże wspaniałym skutkiem. Każda nowo odkryta gałęź wiedzy: mechanika, optyka, chemia, elektrotechnika — zaprzęgana jest w służbę piękna.

Walka fototechniki i fotografiki o zdobycie najlepszych środków technicznych, o swój własny wyraz, jako gałęź sztuki, historia organizacji „czcicieli światła", dalej walka socjalna na tle olbrzymich możliwości dochodowych, jakie stworzyła fototechnika, wreszcie wspaniały pokaz rezultatów gigantycznej a mozolnej pracy odkrywców i artystów — oto oblicze wystawy.

Te różne aspekty należało na wystawie pokazać w sposób niezależny, a jednak logicznie z sobą powiązany.

Synteza tego rodzaju była próbą zdolności realizatorów wystawy — i trzeba stwierdzić, że mimo pewnych nierówności i niedociągnięć — z zadania tego wywiązali się oni bardzo dobrze.

Zaznaczyć należy, że imprezie tego rodzaju i znaczenia bezwarunkowo należało się bardziej dogodne i lepiej oświetlone pomieszczenie. Rozczłonkowanie wystawy na 2 kondygnacjach odbiło się niekorzystnie na jej zwartości i przejrzystości.

Układający eksponaty mieli zadanie bardzo trudne, mając na uwadze ułatwienie zwiedzającym orientacji w tej „silva rerum" — i dzięki bardzo celowym strzałkom kierunkowym i napisom uratowali ciężką sytuację. Nie mogli natomiast pokonać trudności oświetleniowych, to też wspaniałe obrazy czołowych fotografików polskich tonęły w mroku, zwłaszcza porą, kiedy napływ zwiedzających był większy. O ile wystawy fotograficzne miałyby w przyszłości mieścić się w obecnym pawilonie, należałoby pomyśleć o polepszeniu warunków oświetleniowych (górne światło, dodatkowe okna w ścianie szczytowej pawilonu). Ten jednak, kto chciał wystawę zwiedzić, mógł dobrze i porządnie z nią się zapoznać. Na miejscu czynni byli przedstawiciele PTF i przeszkoleni informatorzy, którzy chętnie udzielali wyjaśnień zwiedzającym.

Trudno na tym miejscu omawiać poszczególne eksponaty.

Wystawa miała charakter wybitnie historyczno-dydaktyczny, zastanówmy się zatem, czy naświetlała ona pewne problemy w sposób właściwy.

Całość objęta została w 9-ciu okresach, zamykających pewne, dające się wyodrębnić osiągnięcia, od „prehistorii" fototechniki, sięgającej czasów egipskich do czasów obecnych. Liczne tablice, wykresy, makiety i modele objaśniają żmudne poszukiwania badaczy, uczonych i wynalazców, trwające całe stulecia, a mające na celu utrwalenie na drodze chemicznej obrazu, powstałego z ciemni optycznej. Poszukiwania te wieńczy eksperyment Daguerre'a. Pokazano dalszy rozwój fototechniki walczącej o lepsze środki chemiczne, tańszy i lżejszy sprzęt fotograficzny, jaśniejsze obiektywy, czulszy materiał — aż do czasów aparatu małoobrazkowego nie pominięto żadnego z ważniejszych (z wyjątkiem wołaczy nowoczesnych). A szkoda, bo wiele mogłoby powiedzieć np. porównanie mikro zdjęcia tej samej emulsji, wołanej wołaczem z przed lat 20-tu i którymś z obecnych, drobnoziarnistych.

Jak słupy milowe na tej świetnej drodze rozwoju „sztuki rysowania światłem" błyszczą takie nazwiska jak: Niepce'a, Talbota, Wegwooda, Daguerre'a Petzvala, Archera, Sayce'a, Ballona, Steinheila, Maddoxa, Bonneta, Eastmana, Rudolpha, Lumiere'a, Barnacka.

Pokazano na wystawie drogę rozwoju optyki fotograficznej i podano schematy najsłynniejszych obiektywów (z wyjątkiem jednak Plasmata i najnowszych „Klejnotów" Zeissa i Leiza jak Sonnar, Summitar, Biotar itd.) oraz oryginalne nowoczesne aparaty fotograficzne do „Kijewa" włącznie.

Sądze, że nie od rzeczy byłoby zapoznać zwiedzających również z lustrzankami jedno- i dwuokimi większych formatów oraz nowoczesnymi „kliszówkami", które były i są najwierniejszymi towarzyszami pracy dużej części fotografików, amatorów i zawodowców, jak również pięknym krajowym modelem nowoczesnego aparatu do powiększeń.

Badania i poszukiwania uczonych i wynalazców w kierunku takiego ulepszenia sprzętu i materiałów fotograficznych, aby oddawały one jak najwierniej rzeczywistość — to pierwszy i dominujący kierunek w rozwoju fototechniki. Badania te, uwieńczone pełnym sukcesem, doprowadzają do tego, że fotokamera rejestruje więcej i wierniej, niż oko ludzkie i powstaje fotografia w świetle błyskowym, mikrofotografia, rentgenografia, fotografia lotnicza barwna i w podczerwieni. Wynalazcy utrwalają ruch na taśmie filmowej. Zgromadzone eksponaty, jak seria dydaktyczna zdjęć przez filtry (prace studium przy Katedrze Fototechniki Uniwersytetu i Politechniki Wrocławskiej), wspaniałe fotogramy reportażowe (Archiwum W.P.) mikrofotogramy i rentgenogramy medyczne (H. Nowak, Akademia Lekarska Gdańsk i Janusz Sipayłło, Gdański Instytut Medycyny Morskiej i Tropikalnej), fotodaktyloskopia, zdjęcia metalograficzne (Politechnika Gdańska) — mówią same za siebie. Duxochrom Józefoskiego, powiększenia w barwach naturalnych wykonane na materiale Ansco Printon Zbigniewa Wyszomirskiego, Autochromy Janiny Mierzeckiej i Józefa Rosnera — błyszczą żywymi barwami. Sukces nowej gałęzi wiedzy i techniki, nowego środka dla poznania tajników życia — zupełny i przechodzący wszelkie oczekiwania.

Ale to nie wszystko. Zarysowuje się problem drugi. Fototechnika stworzyła środki, które mogą służyć pięknu. I już u kolebki tej nowej wiedzy — artyści dostrzegli te możliwości i tworzą obrazy o nieprzemijającej wartości, jak Dawid Oktawiusz Hill. Walczący z trudnościami na każdym kroku amator-fotograf, objuczony kilkudziesięciokilogramowym sprzętem, wychodzi w teren, aby utrwalić piękno otaczającego go świata. Środki, coraz to lepsze, nie spełniają ich estetycznych zamierzeń. Optyków skłania się do obliczania i budowania objektywów o rysunku syntetycznym, powstają swobodne techniki pozytywowe, uszlachetniające martwą dokładność fotogramów. Powstaje fotografika, zdążająca już, własnymi drogami do innych celów.

Na wystawie pokazano w sposób jasny i właściwy tą walkę o styl, o własne oblicze sztuki fotograficznej. Walkę artysty z bezdusznym zespołem środków techniczno-chemicznych o pełnię możliwości wypowiadania się.

Niezwykle piękne pigmenty na szkle (W. Jankowski), cała gama techniki gumowej (I. A. Neuman, Dederkowie), olejnej i bromolejnej (J. Bułhak, H. Mikolasch), przetłoków barwnych (Składanek K.) — oto pokaz szlachetnych technik pozytywu, jedyny w swoim rodzaju i dziś już nie spotykany na żadnej wystawie

I znów inna droga do syntezy obrazu: fotogramy wykonane specjalnymi obiektywami (T. Wański, Jarra). Jest i raster w postaci... tłoczonej szyby. Uszlachetnienie pozytywu na drodze czysto chemicznej: chlory i złotobrom (Wański, Hartwig). A w końcu niezmiernie interesujący zestaw swobodnych technik negatywowych: od Romerowskiej izohelii do radiofotolii H. Nowaka, poprzez b. udane „persony" B. Kupca i T. Wańskiego. Uwagę zwracają różne odmiany reliefów, gradientu, inwersji (solaryzacji) i fotolii (H. Nowak, M. Jankowski, B. Michalik). Piękny w wyrazie heliobrom Bilińskiego.

Wzniosłym akcentem wystawy jest zbiór portretów i prac fotografików nieżyjących. J. A. Neumana, H. Mikolascha, M. Rysia, Jasieńskiego, Barzykowskiego, Moszczeńskiego, S. Platera, E. Osterloffa. K. Składanka, Stalony-Dobrzańskiego. Jak przewodnia myśl, zawsze twórcza i porywająca, przewija się poprzez eksponaty wystawy wspomnienie nieodżałowanego Nestora polskiej fotografiki, twórczej epoki, Jana Bułhaka.

W centralnym punkcie wystawy umieszczono zestaw obrazów najnowszych, powojennych, o podejściu realistycznym do pracy i zagadnień życiowych Państwa socjalistycznego.

Jako odpowiednik — umieszczono szereg dalszych reprodukcji zdjęć artystów radzieckich. Oba zbiory stanowią obecny, będący w fazie krystalizacji, wyraz fotografiki.

Fotogramy o treści przejrzystej, dobitnie świadczą, że fotografika ta, najbardziej realistyczna ze sztuk, dobrze się czuje w służbie ludzi pracy. Wzruszająco piękne zdjęcia dzieci (Heliobrom Bilińskiego, „Kojce" Kornickiej) i silne w wyrazie twarze robotników (K. Komorowski, M. Wrocławski), motywy z odbudowy kraju — oto tematy tak frapujące naszych fotografików. A radzieccy? Pokazali wysoki poziom w takich pracach, jak A. Szajcheta „Lokomotywa", Ignatowicza „Zimowa droga", Szachowskiego „Siostry Jusopow" czy Pietrusowa „Salwa zwycięstwa".

Niewymuszony realizm takich prac mówi sam za siebie, świadcząc, jak wielki dystans dzieli dziś sztukę fotograficzną od wymuskanych płodów, przeznaczonych ongiś dla zaspokojenia niewybrednego smaku mieszkańców zatęchłych, pluszowych salonów.

I tu trzeba zwrócić uwagę na problem trzeci, podkreślony silnie na wystawie: na związek istniejący między sztuką a zagadnieniami społecznymi. Fakt podkreślony na wstępie, że już starożytni Egipcjanie znali tajemnicę ciemni optycznej — i strzegli jej tak zazdrośnie dla swych kastowych celów, że po wielu wiekach musiała być ponownie wynaleziona — ma swoistą wymowę. A potem wysiłki uczonych, podejmowane w samotności, bez żadnego oficialnego poparcia, obracane w zabawkę bogaczy, badania Niepce'a i Daguerre'a, dostrzeżona i licho nagrodzona przez rząd dopiero po uzyskaniu konkretnych rezultatów — powstanie wielkich koncernów fotograficznych, węszących intratny interes — wszystko to przedstawiono na wystawie w sposób obiektywny, a przekonywujący.

Wreszcie walka fotografików o uznanie ich działalności jako sztuki. Ten, kto miewał wątpliwości co do tego, czy fotografika jest istotnie sztuką, niech obejrzy sobie wystawę, a zwłaszcza obrazy z okresu technik szlachetnych i realizmu. Czasy, gdy sztuka nasza, zmuszona była mało podatnym materiałem do naśladowania malarstwa, gdy szczytem pochwały dla fotografika było powiedzenie: „to przecież zupełnie jak obraz..." — czasy te bezpowrotnie minęły.

Fotografika ma swój własny, silny wyraz, a bardzo obecnie elastyczny brom i techniki negatywowe — wytknęły jej własną drogę, równoległą do innych sztuk, drogę ku trudnemu pięknu.

Charakterystycznym jest dla oceny wartości tej naszej sztuki drobny moment wzruszenia, jaki człowieka ogarnia przed portretem Mickiewicza, czy Chopina, opracowanym wiernie przez J. Dorysa na podstawie dagerotypu. Tak oni naprawdę wyglądali — bez upiększeń, niedomówień i licencji malarskich. To jest i sztuka i dokument epoki — a to ma wartość podwójną.

Ciekawym jest również zbiorek publikacji i dokumentów z życia organizacyjnego fotografików polskich, moment powstania Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, Związku Fotografików i akt uznania przez Państwo twórczości fotograficznej za działalność artystyczną, stanowiącą punkt zwrotny w dziejach polskiej Fotografiki.

Wartość dydaktyczna wystawy jest poważna. Na własne oczy widziałem poważnego człowieka, który przyszedł z zeszytem, ołówkiem, większym zapasem żywności i — odnotowywał przez pół dnia ważniejsze objaśnienia i robił notatki. O wartości tej świadczą również w 99% pochlebne zapiski, umieszczone samorzutnie przez zwiedzających w książce wystawy (ten 1% wypowiedzi anonimowych ma charakter złośliwych, żakowskich figlów i nie może być traktowany poważnie).

Uważam, że nawet mocno zaawansowany amator może z wystawy wynieść dużą korzyść — choćby przez obejrzenie najnowszych technik negatywowych. Nie spotykany w żadnym podręczniku skrót historii fotografii — ma bezwarunkowo dużą wartość dydaktyczną.

Wystawa pobudza do refleksji, nasuwa wniosek, że czas już najwyższy, aby stworzyć centralne, a nawet i lokalne muzea, czy archiwa fotograficzne. Materiału jest dużo i bardzo ciekawego, a te 4/5 eksponatów niepokazanych — conajmniej niepokoją ciekawskich zawsze amatorów fotografii.

Na minus wystawy zapisać należy jej oprawę graficzną. Temat był, jako całość zagadnienia wdzięczny do opracowania i — przy stosunkowo niewielkim dodatkowym nakładzie środków (pieniędzy i odpowiednich materiałów) można było to samo pokazać ładniej. Nie zmniejsza to jednak wartości pokazu, który stał na naprawdę wysokim poziomie.

Na zakończenie pragnąłbym jeszcze zwrócić uwagę na pokaźny wkład Polaków w dzieło rozwoju fotografiki: począwszy od nieznanego wynalazcy z okresu Daguerre'a, bezpośredniej techniki pozytywu, myśl twórcza stale towarzyszy poczynaniom Polaków w tej dziedzinie. Widzimy na wystawie objektywy wytwórni „Fos", czytamy o doskonałych materiałach pozytywowych, wyrabianych przez Inż. Piotra Lebiedzińskiego, który w 1888 roku założył w Warszawie pierwszą na świecie fabrykę papierów fotograficznych.

Polacy budują automaty projekcyjne; opracowują techniki szlachetne pozytywowe (bromografika Bułhaka J., gumy Dederki, Heliobromy Bilińskiego) i negatywowe (izohelia prof. Romera, różne odmiany fotolii. Ulepszony sposób wykonywania rentgenogramów (radiofotolie) H. Nowaka stanowi cenny wkład do techniki zdjęć naukowych. Nowe emulsje specjalne opracowuje do celów naukowych Wrocławska Katedra Fototechniki.

Wkład Polaków do ogólnego dzieła rozwoju fotografiki i fototechniki jest znacznie większy: jest prawie pewnym, że sprzężony z objektywem dalomierz — jest wynalazkiem polskim. Poza tym żył w Poznaniu nieznany mi z nazwiska konstruktor, który budował doskonałe objektywy o niezwykłej głębi rysunku i niezrównanej miękkości, używane przez niektórych fotografików. Zapomniane nazwiska należałoby odgrzebać z pyłu niepamięci i umieścić w zaszczytnym rejestrze twórców.

Z żalem opuszczałem skromny pawilon wystawowy. Cóż! fotografika ma w sobie coś z narkotyku: wiecznie nęcąca, upajająca nieuchwytnym a prawdziwym pięknem — i zawsze jej za mało, zwłaszcza dla stałych nałogowców. Trudno: trzeba będzie na wystawę przyjść znowu w następną niedzielę. Napewno znajdzie się tam jeszcze coś ciekawego...

## *Wystawy i konkursy*

### Fotografia na Wystawie Ochrony Zabytków

(Warszawa, Muzeum Narodowe, styczeń—luty 1951 r.)

Oto wystawa, której przedmiotem nie jest fotografika, ani nawet fotografia w ogólności. A jednak jeśli zwiedzającym jest fotograf lub fotografik, musi go ogarnąć uczucie dumy zawodowej. Bo trudno by było pokazać dobitniej, jak ważną i dobroczynną rolę gra ta sztuka i to rzemiosło już choćby w tej jednej dziedzinie życia kulturalnego: ochrony zabytków. Jak ogromne usługi oddaje w samej pracy, i jak niezmiernie może się przyczynić do rozpowszechniania jej zdobyczy i jej sensu.

Najciekawsze są fotografie badawcze, fotografie — szperacze. Zdjęcia radiograficzne, zdjęcia w promieniach pozafiołkowych i podczerwonych ujawniają portret pod namalowanym pod nim pejzażem, albo „Ukrzyżowanie" z XVI w. pod pejzażem z XVII w.; pokazują one zmiany, wywołane przez przemalowania częściowe (tzw. pentimenti), dawne reperacje, retusze, dodane podpisy. Umożliwiają określenie barwników, a przez to nieraz i czas powstania obrazu; wyciągają napis z pod warstwy zmętniałego werniksu; i t. d.

Inne zdjęcia pokazują same procesy konserwatorskie, albo ilustrują ich wyniki: fotografie rozbitej misy hiszpano-maurytańskiej z XV w., podartej tkaniny włoskiej z XIV-go, nieprawdopodobnie zaplamionych rycin, akwafort i rysunków, zczerniałych obrazów olejnych wiszą obok oryginalnych przedmiotów po odnowieniu całych, czystych czytelnych...

Przeważną część eksponatów stanowią fotografie wszelkiego rodzaju zabytków w różnym stanie konserwacji: grupy budowli, budowle murowane i drewniane, ruiny, ogrody ozdobne, obrazy, rzeźby, dzieła sztuk zdobniczych, stare druki itd. Bardzo ciekawie wypełniono dwumetrowymi fotogramami otwory dwóch odlewów: portal gotycki Tumu pod Łęczycą — fotografią żelaznych wrót; portal sali Zygmuntowskiej na Wawelu — wnętrzem sali.

Cel tych wszystkich zdjęć jest dokumentarny. Jednakże warto podkreślić nowe zjawisko: oto część ich wykazuje niewątpliwie cechy artyzmu. Nie wszystkie; niektóre są nawet zupełnie słabe, niektóre niedoskonałe nawet ze stanowiska wartości dokumentarnej (brak reliefu wyżej wspomnianych wrót w portalu łączyckim; nieczytelność, nieład w zdjęciu lotniczym barbakanu i bramy Floriańskiej w Krakowie). Ale w ogromnej większości wypadków fotograf spełnia swoje zadanie rejestracyjne wzorowo, a nieraz przy tym raduje czymś oko: zagra cieniem rzuconym na fasadzie (okno w Czemiernikach, brama w Brzegu), podkreśli nim misterne jej laskowanie (Kraków, kościół św. Katarzyny); czasem odważy się przewrócić kamienicę lub filar kościelny (w baroku warszawskim i nyskim); nawet — o błogosławiona zgrozo! — wprowadza do zdjęcia dokumentarnego nastrój, gdy pokazując ruiny Sakramentek w Warszawie śmiało podkreśla je szerokim pasem chwastów. Z reguły też wyzyskuje malowniczość nieba z obłokami, a nawet sam walor tonalny jego kopuły, spatynowanej zapomocą filtru (wieża kośc. NMP w Warszawie, r. 1944). Dziełem o niezaprzeczonej wartości artystycznej są „Stare druki" z XVI wieku — poemacik światłocienia, skórzanych okładek, grzbietów ściągniętych sznurami...

Metrowe wizerunki przodowników pracy z pośród personelu konserwatorskiego (dekarz, stolarz, kowale itd.) oddają żarliwość pracowników a czasem i malowniczość ich pracy.

Tak więc fotografika wtargnęła do świątyń nauki. Na sile przyciągającej wystawy i skuteczności jej oddziaływania odbiło się to z pewnością bardzo szczęśliwie.

J. Sunderland

---

### PROTOKÓŁ

z posiedzenia Jury I. Ogólnej Wystawy Fotografiki w Katowicach odbytego dnia 22 październik̈a 1950 r. w lokalu Oddziału Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Katowicach, przy ul. Korfantego 7.

Skład Jury — przewodniczący Mgr Zygm. Obrąpalski, V-prezes Zarządu Głównego PTF. Przedst. Min. Kultury i Sztuki St. Radca Marian Schulz, Członkowie — Fortunata Obrąpalska, Sekretarz Zarządu Głównego PTF; Derczyński Henryk, prezes Zarz. Gł. PTF; Halina Idziakowa, PTF Oddz. Katowice; Jan Molin, Oddz. Katowice; Stobik Franciszek Oddz. Katowice.

Jury w powyższym składzie rozpatrzyło 132 prac, zakwalifikowanych na wystawę, reprezentowanych przez 66 autorów.

Na wniosek St. Radcy Mariana Schulza I-szą nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki przyznano w kwocie zł 1.500 Ob. Edwardowi Polczkowi z Katowic, za pracę pt. „Żniwiarze".

II-gą nagrodę Min. Kultury i Sztuki podzielono na dwie nagrody po zł 500,— które przyznano Ob. Jarosławowi Stanisławskiemu z Poznania za pracę pt. „W Gazowni II".

Ob Maksymilianowi Myszkowskiemu z Poznania. za pracę pt. „Mnich nad Morskim Okiem".

Nagrody Okręgowej Rady Związków Zawodowych w Katowicach, przyznano I-szą nagrodę w kwocie zł 650 Ob. Bronisławowi Stapińskiemu z Katowic, za pracę pt. „Żywiciele". II-gą nagrodę w kwocie zł 550 Ob. Lachowi Karolowi z Bielska, za pracę pt. „Dla Nowych Osiedli". III-cią nagrodę w kwocie 300 Ob. Zygmuntowi Gamskiemu z Warszawy, za pracę pt. „Majster Pacuła".

Nagroda Prezydium Miejskiej Rady Narod. w Katowicach, rozdzielono I-szą nagrodę w kwocie 750 Ob. Sewerynowi Błochowiczowi z Katowic, za całość prac. II-gą nagrodę w kwocie zł 600 Ob. Mieczysławowi Cybińskiemu z Katowic za pracę pt. „Przyjemna praca".

Nagrody Zarządu Głównego PTF przyznano I-szą nagrodę w kwocie zł 450 Ob. Wiesławowi Tomaszkiewiczowi z Krakowa — za pracę pt. „Bród na Popradzie". II-gą nagrodę Ob. Józefowi Wojnowskiemu z Katowic, w kwocie zł 300 za pracę pt. „Wiejska Droga".

Nagrodę Palskiego Tow. Krajoznawczego w Katowicach, rocznik ilustrowanego miesięcznika „Ziemia" przyznano Ob. Romanowi Jakimcowi z Bytomia za pracę pt. „Osiedle górnicze".

Poza tym wyróżniono:

Ob. Andrea Lachmanowicz z Gdyni za pracę pt. „Bałtyk zamierza" Ob. Karola Holeksę z Cieszyna za pracę pt. „Wiślanie pod Giewontem". Ob. Adama Śmietańskiego z Opola, za pracę pt. „Prudnicki zaułek". Ob. Witolda Marciniaka z Prabut, za pracę pt. „Wschód". Ob. Romana Józefoskiego z Chorzowa, za pracę pt. „Martwa natura".

Podpisano:

St. Radca Marian Schulz; Mgr Zygm. Obrąpalski; Henryk Derczyński; Fortunata Obrąpalska; Halina Idziakowa; Jan Molin; Franciszek Stobik Katowice, dnia 22 października 1950 r.

---

PROTOKÓŁ

z posiedzenia Jury Wystawy Fotografiki członków PZF, które odbyło się w dniu 29. XII. w Warszawie, w obecności:

Ob. inż. Dederko Mariana, jako przewodniczącego, ob. mgr M. Schulza, jako przedstawiciela Min. Kultury i Sztuki, ob. Janiny Mierzeckiej, ob. Zygmunta Obrąpalskiego, ob. Janusza Podoskiego i ob. Jana Sunderlanda jako członków.

Postanowiono:

I. nagrodę Min. Kultury i Sztuki w wysokości 1.500,— zł nadać ob. Makarewiczowi za całość prac.

II. nagrodę Min. Kultury i Sztuki w wysokości 1.000,— zł ob. Fortunacie Obrąpalskiej za „Przedszkole II".

III. nagrodę Min. Kultury i Sztuki w wysokości 500,— zł ob. Kazimierzowi Komorowskiemu za „Wizję Portu".

I. nagrodę PZF w wysokości 900,— ob. Bożenie Michalik na całość prac.

II. nagrodę PZF Adamowi Johannowi w wysokości 600,— zł za „Faszyzm".

Warszawa, dnia 29. XII. 1950 r.

(—) M. Dederko (—) M. Schulz (—) J. Mierzecka
(—) Z. Obrąpalski (—) J. Sunderland
(—) J. Podoski

---

## *Polski Związek Fotografików*

### Wystawa Fotografiki członków PZF

17 grudnia 1950 r. została otwarta w Warszawie w Domu Kultury na Żoliborzu wystawa prac członków PZF. Na otwarcie przybyli przedstawiciele Ministerstwa Kultury i Sztuki, PZPR, organizacji społecznych i licznie zaproszeni goście. Przybyłych powitał prezes PZF mgr Zbigniew Pękosławski.

Wystawa, która zgromadziła prace 66 fotografików, miała charakter retrospektywny i reprezentowała prace znamienne dla poszczególnych autorów.

„W istocie — pisało „Słowo Powszechne" z dnia 28. XII. 50 r. — zarówno technika jak i tematyka reprezentowana jest na wystawie w bardzo szerokim wachlarzu". W recenzji „Kuriera Polskiego" z dnia 20. XII. 50 r. czytamy: „Pod względem tematycznym poza pejzażem i studiami portretowymi, dominuje tematyka robotnicza i społeczna. Znajdujemy tu pełne realizmu zdjęcia z kopalń, z odbudowy Warszawy., z akcji pokojowej...".

Wystawę otwierała ekspozycja pokojowa, która była rozmieszczona w sali mniejszej, wprowadzając widza do sali dużej. Takie rozwiązanie wystawy akcentowało i podkreślało socrealistyczne dążenia naszych twórców. Duża, jasna, bardzo estetycznie urządzona sala wystawowa, mieściła pozostałą część wystawy. Przestrzenne rozmieszczenie ekranów, dużo kwiatów i zieleni powiększało subiektywnie rozmiary sali, nadając jej więcej światła i powietrza.

Wystawa fotografiki, która trwała do 6-go stycznia 1951 r. cieszyła się dużą frekwencją. Przeciętnie zwiedzało ją około 200 osób dziennie, nie licząc niedziel i świąt, w których to dniach liczba zwiedzających przekraczała 500 osób.

W okresie trwania wystawy ukazały się w 6-u dziennikach warszawskich obszerne recenzje, które jednocześnie podkreślały wysoki poziom wystawianych prac.

Osobny dział w recenzjach poświęciła prasa ekranowi prac Jana Bułhaka. „Słowo Powszechne" pisze: „Choć kolejność plansz jest inna, musimy jednak na początku wspomnieć o ekranie poświęconym Bułhakowi. Pomimo, że zwrot ten jest beznadziejnie zbanalizowany, musimy stwierdzić, że Bułhak jest rzeczywiście „ojcem fotografiki polskiej" i że nikt na tym polu dotychczas mu nie dorównał".

W czasie trwania wystawy zostały przyznane nagrody. Dnia 29. XII. 50 r. odbyło się w Warszawie posiedzenie Jury w następującym składzie:

Ob. inż. M. Dederko — przewodniczący; ob. mgr M. Schulz — przedstawiciel Min. Kultury i Sztuki; ob. Janina Mierzecka — członek; ob. Zygmunt Obrąpalski — członek; ob. Janusz Podoski — członek; ob. mgr Jan Sunderland — członek.

Wykaz przyznanych nagród podany jest w Protokóle Jury.

Przewiduje się zorganizowanie pokazu tejże wystawy w śródmieściu oraz w kilku miastach wojewódzkich.

## WIECZORY DYSKUSYJNE I KOŁO MARKSISTOWSKIE PZF.

Zarząd PZF zorganizował wieczory dyskusyjne, które odbywały się co drugą środę w lokalu PTF w Warszawie — ul. Śniadeckich 10.

Pierwszy odczyt w ramach wieczorów dyskusyjnych odbył się 18 października 1950 r. Odczyt na temat „Kilka hypotez roboczych z dziedziny estetyki" wygłosił kol. Jan Sunderland.

Następne odczyty wygłosili:

15 listopada 1950 r. — „Densometria na codzień" — kol. Witold Dederko;

29 listopada 1950 r. — „Fotografia z przed 100, 80, 50, 25 i za 50 lat" — kol. L. Sempoliński

13 grudnia 1950 r. — „W poszukiwaniu idei socjalistycznej w sztuce" — kol. Zb. Pękosławski.

27 grudnia 1950 r. — „Geneza piękna" — kol. Jan Sunderland.

30. listopada 1950 r. odbył się pierwszy wieczór dyskusyjny koła Marksistowskiego. Prelekcję na temat: „Wstęp do zagadnień marksizmu i leninizmu" wygłosiła ob. Irena Pękosławska. Następne wieczory Koła Marksistowskiego były poświęcone następującym zagadnieniom:

7 grudnia 50 r. — „Na marginesie walki z wrogą ideologią w sztuce" — kol. Zbigniew Pękosławski;

14 grudnia 50 r. — „Źródła społeczno-ekonomiczne i ideologiczne marksizmu" — ob. Irena Pękosławska;

21 grudnia 50 r. — „Ekonomiczne i ideologiczne podstawy marksizmu" — ob. Irena Pękosławska;

28 grudnia 50 r. — „Artysta na przestrzeni formacji społecznych" — kol. Adam Johann

Od stycznia 1951 r. wieczory PZF odbywają się co drugą środę. Dotychczas odbyły się następujące wieczory:

17 stycznia 51 r. wieczór, poświęcony omówieniu wystawy PZF. Ożywiona dyskusja dała bardzo bogaty materiał, który pozwolił Zarządowi PZF wyciągnąć słuszne wnioski przy organizacji następnej wystawy. Naogół krytyka wystawy była dodatnia i pokrywała się z pozytywną oceną wystawy przez prasę. Wszyscy zabierający głos w dyskusji podkreślali, że mimo pewnych braków, które były spowodowane wyjątkowo krótkim terminem urządzenia wystawy, była ona pierwszą wystawą fotografiki w Warszawie na wysokim poziomie artystycznym oraz wyjątkowo estetycznie zaprojektowana.

31 stycznia 51 r., wieczór poświęcony został pamięci Jana Bułhaka w związku z pierwszą rocznicą Jego śmierci. Wieczór ten został zorganizowany wspólnie przez PZF i PTF — Oddział w Warszawie.

Na program wieczoru złożyło się:

1. Przemówienie Prezesa PZF;
2. Przemówienie Prezesa PTF — Oddział w Warszawie;
3. Wspomnienie o Janie Bułhaku — pióra Eug. Kobylińskiej;
4. Odczytanie fragmetu z ostatniego, nieopublikowanego dzieła Jana Bułhaka;
5. Część koncertowa w wykonaniu prof. Jana Ekiera.

Licznie zgromadzeni na wieczorze fotograficy złożyli w ten sposób hołd pamięci Ojcu fotografiki polskiej — Janowi Bułhakowi.

14 lutego — „Wpływy cywilizacyjno-kulturalne na rozwój fotografii" — kol. M. Dederko.

28 lutego — „O wolności artysty" — kol. A. Johann.

Wieczory odbywają się w lokalu PTF przy ul. Śniadeckich 10 o godz. 19-tej.

## *Dział prawny*

### *CZY NAGRODY PODLEGAJĄ OPODATKOWANIU?*

W myśl art. 5 ust. 1 pkt. 13 Ustawy z dnia 4. II. 1949 r. o podatku od wynagrodzeń (Dz. U. R. P. Nr 7 poz. 41 z 1949 r.) wolne są od podatku nagrody wypłacane z funduszów Państwa, związków samorządu terytorialnego oraz innych instytucji określonych przez Ministra Skarbu, nagrody za wynalazki, udosokonalenia i t. p.

Nagrodami wypłaconymi z funduszów Państwa, związków samorządu terytorialnego oraz innych instytucji określonych przez Ministra Skarbu w rozumieniu art. 5 ust. 1 pkt. 13, a dotyczącymi artystów fotografików, będą nagrody wymienione w punkcie 1 § 18 rozp. Ministra Skarbu z dnia 17. III. 49 r. (Dz. U. R. P. Nr 15 poz. 98 z r. 1949) wypłacane z tych funduszów z zakresu sztuk graficznych i plastycznych oraz nagrody przyznawane z tych funduszów w drodze konkursu, wymienione w pkt. 2 tegoż paragrafu.

* * *

*Czy i kiedy obowiązuje artystę fotografika, członka Polskiego Związku Fotografików, podatek od wynagrodzeń?*

Według przepisu § 12 p. 1 rozp. Ministra Skarbu z dnia 17. III. 1949 r. (Dz. U. R. P. Nr 15 poz. 98 z 1949 r.) podlegają podatkowi od wynagrodzeń wynagrodzenia otrzymywane przez osoby wykonujące twórczość lub działalność artystyczną, jeżeli ta twórczość lub działalność wykonywana jest osobiście bezpośrednio na rzecz płatnika i nie obejmuje świadczenia rzeczy.

Nie stoi na przeszkodzie uznaniu twórczości lub działalności za wykonaną osobiście:

1. wykonywanie działalności lub twórczości zespołowej,
2. zatrudnianie sił kancelaryjnych.

Dowodem na okoliczności udziału w twórczości lub działalności jest umowa zawarta bezpośrednio z płatnikiem.

* * *

Wobec tego, że zaistniała potrzeba posiadania godła znaczka) PZF dla użytku zarówno Zarządu jak i członków PZF, które to godło znalazło by zastosowanie również dla nalepek na prace wystawowe i ponieważ dotychczasowe projekty tegoż godła, które były przez Zarząd rozpatrywane, nie znalazły aprobaty — Zarząd PZF zwraca się z prośbą do wszystkich członków o nadsyłanie do dnia 1 kwietnia projektów godła (znaczka) PZF oraz projektu nalepek na prace wystawowe. Zaznaczamy, że podstawowym elementem godła (znaczka) powinny być litery: „PZF".

* * *

W związku z rozporządzeniem Min. Finansów z dnia 11 stycznia 1951 r., w sprawie wykonania niektórych przepisów o postępowaniu podatkowym (Dz. Ustaw R. P. Nr 5 poz. 43) plastycy tj. malarze, rzeźbiarze, rytownicy itp. oraz fotograficy, obowiązani są do zgłoszenia obowiązku podatkowego w zakresie podatku dochodowego i w związku z tym, do wykupienia karty rejestracyjnej. Opłata za kartę wynosi zł 30,—. Termin wykupienia: do 28 lutego rb.

Według uzyskanych informacji wykupienie tej karty nie powodują obowiązku podlegania podatkowi obrotowemu i wszystkie dotychczasowe ulgi podatkowe są utrzymane nadal w mocy.

Do wykupienia karty rejestr. nie są obowiązani fotograficy zatrudnieni stale w instytucjach państwowych i uspołecznionych, którzy podlegają podatkowi od wynagrodzeń. Fotograficy ci, mogą dodatkowo wykonywać prace zlecone przez inne instytucje, bez obowiązku wykupywania karty rejestracyjnej.

Zarząd PZF, rozpatruje możliwość wystąpienia do Min. Fin. o przeniesienie fotografików z grupy płatników podatku dochodowego do grupy płatników podatku od wynagrodzeń.

* * *

W wykonaniu uchwały Walnego Zgromadzenia w r. 1950 Zarząd PZF zwraca się do Członków PZF z następującym apelem:

Rok minął od dnia zgonu Jana Bułhaka.

W ciągu 45 lat był On wielkim artystą, nauczycielem i patriotą-społecznikiem.

Jego talentem, pracą i dobrą wolą powstała i wspaniale rozwinęła się w Polsce cała gałęź sztuki: fotografika.

Dzięki Jego przykładowi, nawoływaniom i naukom, setkom ludzi otworzyły się oczy na możliwości artystyczne fotografiki, setki ludzi zajęły się działalnością piękną i pożyteczną, wzbogaciły sobie i innym życie przez mnożenie przeżyć artystycznych.

Stworzył On tysiące dzieł sztuki fotograficznej, pozostawił mądrą i subtelną spuściznę literacką, z zapałem krzewił służbę społeczną za pośrednictwem sztuki, szczególnie zachęcając do uprawiania fotografiki krajoznawczej.

Z uwagi na wybitne zasługi Zmarłego położone na niwie polskiej kultury i sztuki, z uwagi na Jego wyjątkowe zalety charakteru oraz wielkość pracy i wartość dokonań — Polski Związek Fotografików postanowił uczcić pamięć swego pierwszego Prezesa — budową nagrobka.

Zarząd PZF w pełnym przeświadczeniu i poczuciu obowiązku obywatelskiego zwraca się do Członków z gorącym apelem złożenia na ten cel ofiary, co przyczyni się do zrealizowania budowy nagrobka.

Zarząd PZF wyraża przeświadczenie, że każdy komu bliskie są sprawy rodzimej kultury weźmie udział w upamiętnieniu postaci Człowieka, który był prawdziwym przykładem uspołecznionego twórcy i niestrudzonego w pracy obywatela.

Zarząd PZF prosi o nadsyłanie ofiarowanych kwot na konto Związku PKO I-54421/113 z zaznaczeniem: „Na budowę nagrobka Jana Bułhaka".

Zarząd PZF.

## *Komunikaty*

W dniu 11. marca 1951 r. odbył się w Poznaniu zjazd wszystkich Prezesów PTF. Przy licznym udziale (brak reprezentacji tylko 2-ch Oddziałów), omówiono i uzgodniono szereg spraw dotyczących planowania i nawiązania jeszcze ściślejszej współpracy z Zarządem Głównym i między Oddziałami.

* * *

W dniu 31. marca 1951 r. nastąpiło otwarcie II Częstochowskiej Wystawy Fotografiki, połączonej z pokazem Fotografiki Czechosłowackiej i Wystawą Prac Prof. Jana Bułhaka.

* * *

W dniu 8. kwietnia 1951 r., została otwarta w Opolu w sali Prezydium Miejskiej Rady Narodowej IV Wystawa Opolska Fotografiki pod tytułem: „Polska w Planie 6-letnim".

* * *

Walny Zjazd Delegatów PTF odbędzie się we Wrocławiu w dniach 22 i 23 kwietnia 1951 r. Sprawozdanie ze Zjazdu podamy w następnym numerze.

* * *

W ramach Czynu 1 Majowego, Oddział Poznański zorganizuje wystawę prac nadesłanych przez Członków Oddziału Katowickiego PTF.

* * *

III Ogólnopolska Wystawa Fotografiki PTF w roku 1951 odbędzie się w Krakowie, w ramach uroczystości „Dni Krakowa".

* * *

W następnym numerze podane zostaną aktualne adresy Oddziałów PTF i składy Zarządów na rok 1951.

## *Z żałobnej karty*

### Wspomnienie

Ze zmarłym ks. dr. P. Śledziewskim sympatyzowaliśmy bardzo. Ale stykałem się z nim mało. Jako zupełnie młodego fotografa (choć już niezupełnie młodzieńca) onieśmielał mnie wówczas, w czwartym dziesiątku lat naszego stulecia, ten wysoki, barczysty mężczyzna o łagodnej twarzy, okolonej siwymi włosami, o przenikliwym spojrzeniu, łatwym uśmiechu i młodzieńczo żywych ruchach. Był to dla mnie jeden z wiarusów „starej gwardii", grupującej się koło Bułhaka; twórca, o którym pisałem w grudniu roku 1931:

„... artystą o wybitnej indywidualności jest ks. Piotr Śledziewski, którego prace odznaczają się rzadką u jednego artysty różnorodnością wizji, pełnej poezji w wyrazie, umiaru w ujęciu. „Ksiądz Piotr" tak jak i Bułhak umie przedziwnie zatrącać o głęboko ukryte struny wrażliwości estetyczne. Małym, dyskretnym arcydziełem jest pod tym względem „Rajski Ptak": mały, naiwny piernikowy ptaszek wisi na gałązce choinki. Obok zwisają jasnym splotem złote nitki, którymi się choinkę przybiera. Czy to arabesk tych jasnych nici, kręcących się filuternie, skojarzył się ze wspomnieniem ptaszkowej (nie ptasiej, o nie!) piosenki? Dość, że jak dzieci zaczynamy wierzyć, iż ten piernikowy ptaszek żyje i śpiewa — i cała choinka z której widzimy tylko dwie malutkie gałązki, ożywa, staje się tłem bajki... a nigdy chyba nie widziałem w sztuce plastycznej bajki, tak subtelnie opowiedzianej.

Lecz prawie wszystkie prace ks. Śledziewskiego zasługują na wzmiankę. A więc „Grafika cieni na śniegu" — Drobny wycinek rzeczywistości o rzadko subtelnym układzie rytmicznym; „Z przedmieścia" — skromny, szary obrazek, jakże pięknie skomponowany z niepozornych elementów: bramki drewnianej, płotu i drzewa pod śniegiem! „Dary jesieni", wyobrażone przez dwa jabłka wśród liści, a wyrażające barokową radość życia i zdrowej płodności. „Rycerz przestworzy" — portret lotnika o uważnych, chłodnych oczach i ustach. Wyraz napięcia uwagi zwiększa się przez pomysłowe obcięcie obrazu blisko twarzy po stronie, w którą twarz jest zwrócona (wbrew przyjętemu kanonowi). Zaprawdę, każdy obraz ks. Śledziewskiego ma wytworną pointę".

Nie wiem, czy prawdziwą jest anegdota, według której w rozprawie doktorskiej (z historii sztuki), pisanej na temat pewnego pastorału biskupiego z XIII wieku, znajdującego się w Muzeum Narodowym w Krakowie, „Ksiądz Piotr" dowiódł, że przedmiot ten nigdy do tego biskupa nie należał, że nie pochodzi z XIII wieku, i że nie jest pastorałem; lecz legendoburstwo tej anegdoty godnie licuje z temperamentem i śmiałością, z jaką ks. Śledziewski zwykł był się wypowiadać. Ale inną jego wypowiedź mogę stwierdzić, bo byłem przy niej obecny.

Było to podczas jakiegoś salonu fotograficznego w Krakowie. Siedziało nas koło północy kilku fotografików przy stoliku w kawiarni: On. M. Dederko, Kuczyński, prof. Lande i niżej podpisany. I rozmawialiśmy o sztuce. Otóż pamiętam jak ks. Śledziewski, bijąc potężną pięścią w stolik, piorunował na współczesne malarstwo religijne: „Co oni dziś robią, jakich świętych malują? Oczki do nieba, rączki do modlitwy? A ty mi lekarza (pięścią w stół na pierwsze „a") namaluj, ty mi pielęgniarkę (znów pięścią na „a") namaluj, ty mi społecznika (pięścią na „i") namaluj, to (pięścią) jest dzisiejszy święty!".

Minęły lata, niema księdza Piotra. Nie zapomnijmy o nim, bo dobrym bojem bojował...

J. Sunderland



ś. † p.

# Ks. Dr Piotr Śledziewski

Dyrektor Muzeum Archidiecezjalnego
i Profesor Wyższego Seminarium Duchownego we Wrocławiu

## zmarł dnia 8 grudnia 1950

Urodzony dnia 6. VII. 1884 r. w Ziemi Suwalskiej. Szkołę średnią ukończył w Suwałkach, Seminarium Duchowne w Sejnach.

Po rozpoczęciu pracy duszpasterskiej w roku 1908, zajmuje się z amatorstwa malarstwem oraz dąży do uświadamiania społecznego parafian tworząc bibliotekę i szerząc czytelnictwo książek i gazet zawodowych rolniczych.

W latach 1910—1914 przebywa na studiach uniwersyteckich na wydziale humanistycznym w Krakowie, badając nauki związane z historią sztuki. Zwraca specjalną uwagę na tkactwo i haftciarstwo. W związku z tym, zwiedza muzea w Wiedniu, Berlinie, Dreźnie, Brukseli, Londynie i Paryżu.

Pogłębiając swoje studia estetyczne w latach 1914—1918 uczęszcza w Krakowie do Akademii Sztuk Pięknych na Wydział Architektury. Interesuje go specjalnie barok.

W latach 1918—1922 jest konserwatorem sztuki i kultury w Łomży a następnie w Białymstoku.

Od 1923 do 1939 r. przebywa w Wilnie jako kapelan wojskowy.

Poza pracą obowiązkową prowadzi studia naukowe nad dekoracją stiukową.

Bierze czynny udział w ruchu literackim jako członek rzeczywisty Związku Zawodowego Literatów, oraz w ruchu polskiej fotografiki jako członek Foto Klubu Wileńskiego.

W r. 1932 złożył w Krakowie w U. J. rygorozum z Historii Sztuki oraz prehistorii i otrzymał dyplom doktora filozofii.

W czasie wojny oddaje się pracy naukowej.

W 1945 r. pracuje przez dwa lata jako konserwator i p. o. Naczelnik w Wydziale Kultury i Sztuki i Urzędzie Wojewódzkim Białostockim.

W r. 1947 obejmuje stanowisko Dyrektora Muzeum Archidiecezjalnego we Wrocławiu oraz wykłada najpierw w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych później w Seminarium Duchownym.

Do ostatniej chwili swego życia, bada z zamiłowaniem zabytki wrocławskie.

*Humor*

## ROZWAŻANIA OKOLICZNOŚCIOWO-FOTOGRAFICZNE

z racji 50-go, jubileuszowego wieczoru dyskusyjnego PTF W-wa)

Zawrotny wzrost zainteresowania fotografią amatorską, czego najlepszym dowodem jest rozwój Polskiego Towarzystwa Fotograficznego z Oddziałem w Warszawie na czele, oraz cierpliwe i niezmiernie wyczerpujące wysłuchanie czterdziestu dziewięciu tzw. wieczorów dyskusyjnych, nazwanych tak dlatego, że na każdego prelegenta przypadało 2-ch Dederków w charakterze dyskusantów, skłania mię do przypomnienia okoliczności w jakich to towarzystwo powstało.

Otóż, proszę państwa, PTF w W-wie zaczęło się z niczego, tj. z wrodzonego maniactwa kilku osób, oraz z pełnego życia i energii prezesa.

W zamierzchłych czasach, w r. 1947 w którym to roku, w lecie, obecny sędziwy prezes chodził jeszcze w krótkich spodeńkach a formalizm i inne dyfuzje chodziły w aureoli sławy, co mogą zresztą potwierdzić najstarsi członkowie, zaszedł wypadek następujący:

Złe i przewrotne siły zwołały do Warszawy zjazd stowarzyszeń fotograficznych w perfidnym i haniebnym celu powołania do życia Polskiego Towarzystwa Fotograficznego. Zjechały się różne typy z całej Polski, włącznie z małżonkami Obrąpalskimi, reprezentującymi, datujący się jeszcze od czasów pogańskich, ruch fotograficzny w Poznaniu.

Na owym zjeździe kłócono się bardzo zgodnie i wzorowo, wreszcie uchwalono stworzyć takie towarzystwo. Wszystko odbyło się bardzo pięknie, przy czym dwuznacznie zakomunikowano, że w Warszawie nie ma jeszcze żadnego stowarzyszenia amatorów fotografii. Na tę wiadomość, obecnych na sali warszawiaków, zlekka krew zalała (ze wstydu).

Szybko opuścili salę obrad, wzięli na kieł i z wrodzonym warszawiakom wdziękiem, poczęli na gwałt budować oddział warszawski. Tak się uwinęli, że jeszcze przed zakończeniem obrad, PTF w Warszawie zostało zawiązane. Zawiązane coprawda na prowizoryczną pętelkę, lecz wkrótce, dzięki sprawnie przeprowadzonej agitacji, zaczęło się gwałtownie rozwijać.

Nic w tym dziwnego, gdyż obiecywano członkom liczne atrakcje, np. bilety ulgowe na karuzelę i diabelski młyn, receptę na arcydzieła fotograficzne, najtańszą w Warszawie czarną kawę, dopłatę do składek, możność oglądania z bliska Sunderlanda itp. przywileje.

Obecnie PTF w W-wie, liczy 26-ciu członków płci męskiej, 1-go inż. M. Dederkę, 73-ch członków płci żeńskiej, 243-ch członków płci nijakiej i 378-u członków usuniętych za nie płacenie składek, co razem wynosi 721 osób.

Do tej cyfry dochodzi jeszcze ilość osób tracących czas na 49 wieczorów dyskusyjnych: przeciętnie ok. 70 osób × 49 = 3.430 łącznie za tym ilość wyrazi się cyfrą 4.151 osób.

Uwzględniając zdolności reprodukcyjne naszych członków, należy się liczyć, iż przy następnym spisie ludności, zostaną do formularzy spisowych wprowadzone nast. pytania: Czy Ob. jest członkiem PTF? Od kiedy? Dlaczego?

Jak widzimy ze statystyki, PTF w Warszawie, staje się organizacją popularną. Zainteresowanie się społeczeństwa fotografią, skłoniło mnie do przeprowadzenia kilku wywiadów z najbardziej znajomymi osobami w kraju.

### WYWIAD z p. AUGUSTEM BĘC-WALSKIM

Będąc ostatnio w Krakowie, miałem przyjemność poznać (po jamniku) p. Bęc-Walskiego, we własnej osobie.

Pan Bęc-Walski, krokiem dostojnym i pełnym godności, wychodził z „Pod Wierzynka" i udał się w stronę plantów. Ku mojemu zdumieniu, oprócz jamnika sympatyczny pan August był wyposażony w pięknego nowego contaxa. Wrodzona słabość do ludzi z aparatem fotograficznym, skłoniła mnie do nawiązania rozmowy.

— Widzę kochany panie Auguście, że interesuje się pan i fotografią. Bardzo mnie to cieszy. Czy należy pan już do PTF-u?

Pan Bęc-Walski zmierzył mnie niepewnym wzrokiem, wydął wargi i dostojnie oświadczył:

— Nie mam zwyczaju zawierać znajomości z nieznanymi osobami. Jeśli chce ze mną rozmawiać — niech zachowa przyjęte formy towarzyskie...

Strasznie się zawstydziłem, gdyż rzeczywiście zapomniałem się przedstawić.

— Sempoliński jestem. Też trochę fotograf.

— Sempoliński? A z jakiej linii? Czy przypadkiem nie z Fikutkowa?

— Nie, niestety. Z Warszawy, ściślej z Woli. Z linii „10-ki", „26" tudzież autobusu „110"...

— Bardzo mnie przyjemnie — odrzekł pan August i widać było, że od razu nabrał do mnie zaufania.

— Czy od dawna pan fotografuje? — zapytuję. Widzę, że posiada pan wspaniały aparat. Jakie tematy pana najbardziej interesują?

Pan August upewnił się czy przypadkiem nie jestem reporterem, rozejrzał się nieznacznie czy kto nie podsłuchuje i oświadczył:

— Fotografią interesowałem się od dawna. Jeśli tylko mogłem kupić za bezcen drogi i pokupny aparat, zawsze to czyniłem. Z czasem trochę się tego naciułało. Wprawdzie moją specjalnością były złoto i waluty, lecz nigdy nie gardziłem żadną uczciwą pracą. Czy fotografuję? A poco? Mnie wystarczy doskonała znajomość cen jakie można uzyskać za leikę czy contaxa. To jest mój ulubiony temat. Poza tym, interesują mnie również tematy wojenne.

— Najmocniej pana przepraszam. W takim razie pocóż pan nosi przy sobie aparat?

— Po co noszę? Widzi pan, po nieszczęściach jakie na nas spadły, zmuszony jestem...

— Po jakich nieszczęściach? — przerywam panu Augustowi.

Pan Bęc-Walski znowu się rozejrzał:

— Po wymianie pieniędzy, po wprowadzeniu ostrego zakazu handlu uczciwą walutą i teraz znowu, tym spisem ludności — wyjaśnił szeptem — cóż mi pozostało? Jedyna moja nadzieja, to fotografia. Korzystając z pobytu w Krakowie tych.. delegatów pokoju — próbuję może się uda któremu z nich coś sprzedać. Zawsze są to ludzie z zagranicy... I nie dość dokładnie znają się na cenach — pan rozumie...

Tutaj pan August mrugnął filuternie lewym okiem. Jamnik radośnie zaszczekał i udał się pod najbliższą latarnię.

Podziękowałem panu Augustowi, zapewniając go, że wszystko świetnie zrozumiałem i odchodzę.

Po chwili dogania mnie zasapany pan August:

— Pozwoli pan jeszcze sekundę. Wspomniał pan o jakimś PTF-ie. Jan pan myśli, czy warto się tam zapisać?

— Nie proszę pana. Uważam to za zbyteczne. Żegnam.

## WYWIAD Z REFERENTEM WYMIAROWYM

Tradycyjnym zwyczajem odwiedzam raz na miesiąc sympatycznego pana, któremu zawdzięczam nie jedną wzniosłą chwilę w życiu. Miła pogawędka napawała mnie zawsze otuchą na cały miesiąc. Po załatwieniu normalnych czynności, korzystam z wolnej chwili i zapytuję przemiłego pana:

— Jaki jest pana stosunek, panie referencie, do wzrastającego ruchu fotograficznego?

— Jak najbardziej życzliwy i godny naszej uwagi. Ta nowa gałąź sztuki rzeczywiście imponująco się rozwija. Wystawy, konkursy, odczyty, liczne wysokie nagrody, wszystko to zapowiada temu ruchowi wielką przyszłość.

— Bardzo mnie to cieszy, że pan, panie referencie, zajmuje tak życzliwe stanowisko dla spraw fotograficznych — oświadczam z pełnym uszanowania ukłonem.

— Nic w tym dziwnego, proszę pana, należy to do moich obowiązków. Przy okazji, czy może mi pan zdradzić tajemnicę, jak się robi dobre zdjęcia za które można otrzymać wysoką nagrodę?

— Z największą przyjemnością — odpowiadam. Zdjęcie robi się bardzo szybko. Czasami trwa to ułamek sekundy. Później wywołujemy, robimy pozytyw i przesyłamy na wystawę lub konkurs.

— Co pan mówi? Więc wykonanie zdjęcia, za które otrzymuje się powiedzmy trzy tysiące złotych w nowej walucie, trwa ułamek sekundy? Wie pan, że to jest bardzo interesujące...

Pan referent, nieznacznym ruchem, zaczął coś liczyć na kartce papieru. Po chwili spojrzał na mnie podejrzliwie i rzecze:

— Drogi panie, proszę mi wyjaśnić dlaczego pan, którego zarobek miesięczny wynosi złotych miliardosiemdziesiątmilionów, posiada tak zniszczony kapelusz?

— Ile???

— No tak, tyle. Przecież pan sam to zeznał. Ja tylko dokładnie wyliczyłem. Proszę sprawdzić: Zdjęcie trwa ułamek sekundy, powiedzmy, dla zaokrąglenia jedną sekundę — dodał dobrodusznie. Zrobienie pozytywu, powiedzmy, drugie tyle. To znaczy, że na minutę wykona pan 30 zdjęć. Na godzinę: $60 \times 30 = 1.800$. Przez 8 godzin: $1.800 \times 8 = 14.400$. Miesięcznie: po odliczeniu niedziel i świąt wypada 25 dni roboczych $25 \times 14400 = 360.000$ zdjęć po 3.000 zł za sztukę, daje miesięcznie zł 1.080.000.000. Przecież to zupełnie jasne...

Zbladłem, i... wyskoczyłem przez okno.

## WYWIAD z p. TEOFILEM PIECYKIEM*)

Któregoś dnia spotkałem na ulicy najsympatyczniejszego felietonistę Warszawy — p. Stefana Wiecheckiego. Wiech spieszył się bardzo na umówioną pogawędkę z panem Teofilem Piecykiem, bohaterem swych opowieści.

— Panie Stefanie, jeśli pan pozwoli, chciałbym poznać pana Piecyka i zapytać go o interesujące mnie jego zdanie o ruchu fotografii amatorskiej.

Wiech wyraził zgodę i wkrótce spotkaliśmy się w parku Zygmuntowskim z p. Teofilem.

Po wymianie okolicznościowych uprzejmości, nie tracąc czasu, przystępuję do rzeczy.

— Czy mógłbym zapytać pana, jaki jest pański stosunek do tak popularnej obecnie, fotografii amatorskiej? Pan, stary warszawiak, napewno ma w tej kwestii wyrobione zdanie.

Pan Piecyk zastanowił się chwilę i oświadczył co następuje:

— Nie można powiedzieć — nie. Stosunek, nie powiem, posiadam życzliwy, lecz od niedawna straciłem zaufanie do całej fotografii.

— Dlaczego? Co się stało?

— Widzisz pan — ciągnął dalej pan Piecyk — doszedłem do przekonania, że fotografia może uczciwego człowieka narazić na nieprzyjemności, a także samo pozostawić ślady na głowie...

— W jaki sposób? Panie Teosiu, czy nie zechciałby pan bliżej to wyjaśnić?

— Owszem, mogie. Żeby innych ostrzec... Widzisz pan, u nasz to się zaczęło niewinnie. A prawdziwie to przez Genie. Jabym się w to nie pętał, ale Genia sama chciała.

Pewną razą byliśmy na Bielanach, na tak zwanej zabawie salonowo-ludowej z występkami. Nie

---

*) „Wywiad" z p. Teofilem Piecykiem został przeprowadzony za zgodą p. Stefana Wiecheckiego (Wiecha).

mogie powiedzieć, ubawilim się niczego, bo to było jeszcze przed miesiącem alkoholowem. Gienię trochę rozebrało i zachciało się jej uskutecznić familijnom fotografie. Zaczęlim się rozglądać za odpowiednim zakładem. Byli wprawdzie różne fotografy z rozwieszonemi lanszaftami, był pałac malowany olejno na prześcieradle, sadzawka z łabędziamy, samolot z dziuramy na głowy i insze piękne dekoracje. Gienia troszkie podgrymaszała, że to wszystko za mało twarzowe. Nareszcie zdecydowała się na tygrysa. Trochę było przyciasno siedzieć na tym bydlaku, ponieważ było nas kilka osób z najbliższej rodziny i trochę przyjaciół.

Ale jakoś się ustawilim. Gienia siedziała na przedniej krzyżowej, szwagier na głowie, mnie wypadło miejsce pomiędzy nogami. Wszystko byłoby dobrze, tylko, że tygrys widocznie był słabosilny, bo się wkrótce zawalił a całe towarzystwo runęło na mnie.

Wtedy otrzymałem pierwsze uderzenie do głowy za pomocą meblowego pantofelka mojej Gieni.

Właściciel zaczął szurać, żeśmy mu zniszczyli tak zwany zakład pracy i zażądał odkupienia tygrysa. Nieprzyjemną sytuację uratował szwagier, który będąc artystycznem malarzem pokojowem, obiecał tygrysa wyremontować

Myślałem, że po tem wypadku Gienia zrezygnuje raz na zawsze z fotografii. Ale gdzie tam! Licho nadało, że Felcia, córeczka naszej sąsiadki, przywiozła z wczasów kilkanaście różnych zdjęć. Z plaży, z wody i innych okoliczności.

Długo to wszystko oglądalim, bo fotografie rzeczywiście byli amatorskie, a Gienia, przez zazdrość, wyraziła życzenia, że i ona mieć musi takie same tylko jeszcze ładniejsze.

Co było robić. Życzenie rodzonej żony — rzecz nieodwołalna. Poszlim do Pedetu i wybralim na raty solidny aparat. Chcieli nam wtrynić małoobrazkowy, ale podziękowałem uprzejmie, bo może się Gienia nie zmieścić.

Pedeciak, czyli subiekt, pokazał nam jak i gdzie się naciska, kupilim pare lorek i w niedzielę, tutaj, w tymże parku zacząłem się zaprawiać w charakterze amatora.

Spełniłem wszystkie życzenia. Ściągłem Gienię na stojący, na leżący, z szwagrem w środku i po brzegach. Nawet Azorka uwieczniłem z podniesioną tylną nogą, przy drzewku.

Później, nie moglim się doczekać kiedy nam to wszystko wywabiom. Nareszcie pewnego dnia przynosi Gienia te fotografie z odbicia i widzę już z daleka, że jest ciut ciut za nerwowa. Przeczułem sercem mężowskiem, że coś się święci niedobrego.

— Ach ty lebiego! To ty na takie pośmiewisko publiczne narażasz ślubną małżonkie? Cała firma zdychała ze śmiechu!

Ponieważ widzę, że kochana żona rozgląda się za wałkiem od ciasta, cofłem się przezornie pod łóżko i zaczynam uspokajać Gienię. Długo mi się to nie udawało, tym bardziej, że w międzyczasie otrzymałem tak zwane drugie uderzenie fotograficzne do głowy, co mi na chwilę przerwało przemówienie. Nareszcie Gieni troszeczkę przeszło i mogłem się dowiedzieć o co właściwie poszło.

— Patrz łachudro coś narobił! — rzekła uprzejmie małżonka — i każe mi oglądać fotografie.

Patrze, patrze i rzeczywiście oczom nie wierzę. Na jednej jest coprawda Gienia stojąca, tylko jej głowy brakuje. Ale i tak można ją było od razu poznać po nogach...

— Jeszcze nic feler — mówię. Głowa — frajer! I oglądam dalej. Druga fotografia była rzeczywiście troszkę niewyraźna. Gienia leży jak żywa na trawie, a nad nią stoi Azorek z podniesioną nogą i widać po minie, że jest bardzo zadowolony...

Nie strzymałem i nieostrożnie zacząłem się podśmiewać. W tym miejscu czuję, że otrzymuje trzecie uderzenie fotograficzne.

Jak się już wszystko uspokoiło, wyjaśniłem małżonce, że to napewno aparat feleruje. Jutro idę do Pedetu z lekramacją. Niech zmienią na inny numer albo niech oddadzą forsę.

Tutaj pan Piecyk wygłosił kilka cierpkich uwag o całej fotografii amatorskiej.

Uspokoiłem jak mogłem p. Teosia, wyjaśniłem mu tajemnicę niefortunnego zdjęcia i zaproponowałem mu zapisanie się na najbliższy kurs w PTF-e.

Pan Piecyk wysłuchał uważnie, podziękował i obiecał skorzystać z dobrej rady. Lecz dla pewności p. Teoś ma wydelegować na przeszkolenie panią Genię...

Leonard Sempoliński

WYDAWCA: Polskie Towarzystwo Fotograficzne, Oddział w Poznaniu. — REDAKCJA: Marian Schulz. REDAKTOR TECHNICZNY: mgr Zygmunt Obrąpalski. — ADMINISTRACJA: Zbigniew Dorożalski, Poznań, ul. Polna 27 m. 5. — Nakład 1300 egz. — Druk oraz ilustracje: Drukarnia Zakł. Dosk. Rzem. w Poznaniu. — Wszelkie prawa przedruku zastrzeżone. — Redakcja nie zwraca nadesłanych rękopisów i zastrzega zmiany w tekście. Nadesłane artykuły honoruje się od wiersza. — Konto PKO V-1188. — Cena ogłoszeń: cała strona 300 zł; 1/2 str. 180 zł; 1/4 str. 105 zł. Cena ogłoszeń w komunikatach za wiersz 60 groszy — (wiersze rozpoczęte liczą się jako pełne).

ADRES REDAKCJI: POZNAŃ, UL. SOŁACKA 13, m. 1. — TEL. 526-71

K-2-13595